JAHRGANG 1959 · HEFT 2

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 2:

Aufsätze

Seite

Hugo von Hofmannsthal und das Theater. Von Alois M. Nagler (New Haven) 97
Gerhart Hauptmanns theatralische Sendung. Von C. F. W. Behl (München) 107
Jacinto Benavente (1866—1954). Von Konrad Schrögendorfer (Wien) 123
Eleonora Duse und Österreich. Von Kurt Klinger (Wien-Rom) 135
Adolphe Appia. Von Edmund Stadler (Bern) 144
Alfred Kerr. Ein Kritiker der Dramaturgie seiner Zeit. Von Yvonne Sturzenegger (Luzern) 157
Das europäische Theater der Jahrhundertwende. Von Heinz Kindermann (Wien) .. 167
Die Commedia dell'arte — Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern (Schluß). Von Günter Schöne (München). Mit Tafel V—VIII 179

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

HUGO VON HOFMANNSTHAL UND DAS THEATER

Von Alois M. Nagler (New Haven)

> „Wer Dramatisches hervorbringt und sich dabei doch mit dem Theater nicht recht einlassen will, erscheint absurd."
>
> *(Hugo von Hofmannsthal)*

Sie werden verstehen, warum ich mein Thema gewählt habe. Als ich die Einladung erhielt, den Festvortrag zu übernehmen, da war es mir von vornherein klar, daß ich aus diesem Anlaß einen der guten Geister der Theaterstadt Wien beschwören müßte, und ich habe Hofmannsthal gewählt, nicht nur weil sich in wenigen Tagen sein Todestag zum dreißigsten Male jährt, sondern vor allem, weil der Dichter das größte Verständnis für das gehabt hätte, was wir als unsere Lebensaufgabe betrachten: das Studium des Theaters aller Völker und Zeiten.

In der neuen Gesamtausgabe der Hofmannsthalschen Werke sind vier Bände seinem essayistischen Schaffen eingeräumt, und in diesen vier Bänden finden sich zahlreiche Aufsätze zum Thema Theater. Als die Österreichische Nationalbibliothek im Jahre 1922 eine Theaterausstellung veranstaltete, da schrieb Hofmannsthal nach dem Besuch der Ausstellung ein Feuilleton, worin er ausführte, daß eine Exhibition aufs Theater bezüglicher Gegenstände nichts mit Historismus zu tun habe. Für ihn hatten die Objekte in den Vitrinen und an den Wänden durchaus noch Bezüge zum lebendigen Theater. Für ihn haftete einer Theaterausstellung nichts Museales an, und er verglich sie mit einem „Arsenal bei noch währender Schlacht". Lassen Sie mich kurz einige dieser Schlachten erwähnen, für die die Munition aus solchen Arsenalen kam: man hatte die griechische orchéstra im Zirkus erneuert, um „Oedipus Rex" und die „Orestie" zu lebensvoller Darstellung zu bringen; man hatte vor dem Salzburger Dom das mittelalterliche Moralitätentheater wiedererweckt; im Innern der Kollegienkirche wurde dem „Welttheater" ein szenischer Rahmen geschaffen mit Anklängen an die sacre rappresentazioni und an das auto sacramental; und schon plante man, Goldonis „Diener zweier Herren" auf das Gerüst einer ambulanten commedia-Bühne zu stellen.

Es war durchaus kein Zufall, daß man gerade an Hofmannsthal herantrat und ihn um ein Geleitwort bat, als man hier in Wien daranging, den ersten Band des einzigartigen Mappenwerkes „Denkmäler des Theaters" zu veröffentlichen.

Hofmannsthal hat seine frühesten und stärksten theatralischen Impulse vom

Schauspielerischen her erhalten, durch die großen Künstlerinnen, die um die Jahrhundertwende die Bühne beherrschten, die Sarah Bernhardt, die Duse, Gertrud Eysoldt, Agnes Sorma. Eine Seite der Loris=Prosa ist dem von einem nervösen Temperament gestachelten Virtuosentum der Bernhardt gewidmet. In zwei Aufsätzen, klassischen Analysen des Mimischen und noch heute von primärem Quellenwert, hat er die Genialität der Duse nachzuzeichnen verstanden. Mit wenigen Strichen hat er die hohe Stilisierungskunst der Wolter umrissen, die noch aus der großen Zeit des Burgtheaters in die Jugend des Dichters hineinragte. Hofmannsthal hat seine ersten theatralischen Eindrücke im Burgtheater gewonnen, einem Hause, dem er zeitlebens Loyalität bewahrt hat und um dessen Zukunft er bangte, als das Institut am Ende des ersten Weltkrieges in eine schwere Krise geriet. Seit der Ernennung Schlenthers war es mit dem Burgtheater bergab gegangen, und ein Provisorium hatte das andere abgelöst. Was Schreyvogl, Laube, Dingelstedt und Wilbrandt in zäher Arbeit aufgebaut hatten, war verwirtschaftet worden. Diese vier bedeutenden Theatermenschen hatten den spezifischen Darstellungsstil des Burgtheaters geschaffen, jene, wie Hofmannsthal es einmal formulierte, „einzigartige Mischung hoher Kultur und großer Natürlichkeit", die sich in glanzvollen Ensembleleistungen enthüllte. Wenn er über das Burgtheater schrieb, hat Hofmannsthal nie das Wiener Publikum aus dem Auge verloren, das man noch am ehesten vergleichen konnte mit „la cour et la ville" im Paris des siebzehnten Jahrhunderts. Gelegentlich hat der Dichter das Wiener Publikum mit dem Berliner verglichen. In Wien war man „nicht so erpicht auf die geistige Mode, nicht so unruhig"; man ließ sich ästhetisch rühren, durch das Sinnliche und Phantasievolle beeindrucken. Den Berlinern lag das Verstandesmäßige, das Moralische. Wenn wir Nietzsches Terminologie hier anwenden wollen, so können wir sagen: die Berliner waren Sokratiker im Gegensatz zu den apollinischen Wienern.

Hofmannsthal beneidete die Berliner nicht um das Theater, das Otto Brahm dort geschaffen hatte. Für ihn war Brahm in erster Linie „ein Mann von außerordentlichem Geist und erst in zweiter Reihe ein Mann des Theaters". Brahm hatte die Schaubühne im wesentlichen als moralische Anstalt behandelt und demgemäß seine puritanischen Inszenierungen im Schwarz=Weiß=Stil gehalten. Jedenfalls hatte Brahms Theater nichts Festliches. Denn hier war der Schauspieler hinter die vierte Wand verwiesen mit dem Bedeuten, daß es jenseits dieser Trennungsmauer keine Zuschauer gab.

Anders stand es mit Max Reinhardt, der sich in Berlin ein glanzvolles Ensemble zusammengestellt hatte, das zur Hälfte aus Österreichern bestand. Als ästhetische Grundlage diente dem Regisseur die barocke Idee vom Theater als einer festlichen Anstalt. Reinhardt war stets bemüht, „die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den einen als Mittelpunkt und Festgeber, den andern als Teilnehmer des Festes" (Hofmannsthal) zu betrachten. Reinhardt hatte, wie Hofmannsthal es einmal ausdrückte, „die Art des Zuhörens verändert. Seine Tendenz ging beständig dahin, den Zuhörer auf eine andere Ebene hinüberzuziehen". Und dies ist wohl der Generalnenner, auf

den sich die Reinhardtschen Experimente mit den verschiedensten Bühnenformen bringen lassen. Thomas Mann hat es einmal herrlich präzisiert: „Sein Theater war Spielfest, Festspiel von Grund aus."

Im Zusammenhang mit Reinhardt spricht Hofmannsthal immer wieder von den „Elementen" des Theaters, und daß Reinhardt das eine Element gegen das andere auszuspielen liebte, den Bühnenbildner gegen den Schauspieler, den Musiker gegen den Maler, den Dichter gegen den Schauspieler und den Schauspieler gegen den Dichter. Hofmannsthal übersah durchaus nicht die Gefahr, in die Reinhardt geraten konnte und gelegentlich auch geraten ist: daß sich eines der Elemente selbständig machte, statt sich dem Ganzen unterzuordnen, was dann auch ins Chaos führte. Denn auch im Theater kann stattfinden, was Shakespeares Odysseus als eine mögliche Bedrohung des Weltalls betrachtet, wenn er sagt:

„Take but degree away, untune that string, and hark what discord follows."

Als Theaterwissenschaftler sind wir gewohnt, den komplexen Begriff Theater in seine Bestandteile zu zerlegen. Wir sprechen dann von den Elementen des Theaters und begreifen darunter die Grundstoffe, aus denen sich eine Theateraufführung zusammensetzt: die schauspielerischen Leistungen, den Beitrag der Regie, die Bühnenform, das Optische (Bühnenbild und Kostüme), die technischen Hilfsmittel, die Beleuchtung, das Publikum und das dramatische Werk. Wir haben den Ehrgeiz (und die Verantwortung), jedes einzelne dieser Elemente zum Gegenstand unserer Untersuchungen zu machen, und wären auch kaum in der Lage, über das Theater einer bestimmten Epoche etwas Gültiges auszusagen, ehe wir diese Spezialstudien durchgeführt haben. Das Theater einer bestimmten Epoche ist eben der Zusammenklang der einzelnen Elemente.

Die Symbiose der theatralischen Elemente ist freilich nur in seltenen Augenblicken harmonisch. Dann sprechen wir von einem Goldenen Zeitalter des Theaters und denken an das Theater, in dem Aeschylus zu Hause war und Shakespeare, Molière und Ferdinand Raimund. Wenn wir das Gemeinsame dieser harmonischen Perioden bestimmen wollen, so können wir sagen, daß in ihnen der dramatische Dichter die Herrschaft über den theatralischen Apparat besaß. Bei den angeführten Dramatikern handelte es sich um eine Personalunion zwischen Dichter und Schauspieler. Aber es gab auch Blütezeiten des Theaters, in denen der Dichter den Apparat kontrollierte, ohne selbst Schauspieler zu sein. Ich denke hier an Sophokles und Lope de Vega, an Calderon und alle jene Dramatiker, die für eine bestimmte Truppe arbeiteten, als Hausdichter sozusagen, wie etwa Racine in seinen Beziehungen zum Hôtel de Bourgogne und John Lyly im Verkehr mit der Kindertruppe von St. Paul, oder Goldoni und sein Zusammenarbeiten mit Medebacs Gesellschaft. Auch hier sprechen wir von Blütezeiten und glücklichen Ehen zwischen den Dramatikern und den Theatern. Denken Sie nur einen Augenblick an Lope de Vega, dessen comedias von den Theaterunternehmern so begehrt wurden, daß manche dieser Stücke schon zwei Tage nach ihrer Niederschrift uraufgeführt wurden. Und Ähnliches berichtet uns Goldoni, der mitunter den ersten Akt aus der Hand gab,

damit die Schauspieler mit den Proben beginnen konnten, während er noch am zweiten Akt arbeitete.

Hofmannsthal gehörte nicht zu diesen glücklichen Dramatikern. Er schrieb nicht für ein bestimmtes Theater einer bestimmten Stadt mit einer eindeutigen theatralischen Tradition und homogenem Publikumsgeschmack. Nichts ist für seine Situation bezeichnender, als daß die meisten seiner Bühnenwerke nicht in Wien uraufgeführt wurden, sondern in Berlin oder Salzburg oder Dresden oder München. Er begann mit kurzen lyrischen Dramen, mit denen die Bühnen im Grunde nichts anzufangen wußten und die heute noch mit dem Stigma „Lesedramen" behaftet sind. Er errang seinen ersten Bühnenerfolg mit „Elektra" und bald danach seinen ersten Mißerfolg mit dem „Geretteten Venedig". Lassen Sie mich hier die Gründe kurz entwickeln, die zum ersten Erfolg beziehungsweise zum ersten Mißerfolg beitrugen. Ich werde mich dabei lediglich an die Tatsachen halten, die vor allem das Interesse des Theaterhistorikers in Anspruch nehmen.

Reinhardt hatte sich, wie Sie wissen, von Brahm losgesagt und hatte ein eigenes Theaterunternehmen in Berlin gegründet, erst das Kleine Theater, dann das Neue. Als Unternehmer hatte Reinhardt seinen größten geschäftlichen Erfolg mit Gorkijs „Nachtasyl", also mit einem naturalistischen Drama in einer von Richard Vallentin betreuten naturalistischen Aufführung. Hofmannsthal hatte da eigentlich nichts zu suchen, aber er sah die Aufführung und war von der Darstellung Nastjas durch Gertrud Eysoldt so beeindruckt, daß er Lust bekam, für sie eine Rolle zu schreiben. Nun hatte Reinhardts Theater außer „Nachtasyl" noch anderes zu bieten. Reinhardt hatte die Regie des Gorkij-Stückes Vallentin übertragen. Er selbst hatte den Armeleutestil überwunden, „er setzte zu eigenem, neuerem, libertinistisch-abenteuerlichem Wege an" (Thomas Mann), und suchte mit Aufführungen von Wildes „Salome" und Maeterlincks „Pelléas und Mélisande" in die Bereiche impressionistischer Farbenspiele und psychologischer Nuancierungen vorzudringen. Reinhardt hatte den Wunsch geäußert, eine griechische Tragödie aufzuführen, doch scheiterte der Plan an der Unzulänglichkeit der Übersetzungen. Hofmannsthal löste das Problem für Reinhardt mit seiner „Elektra", die außerdem eine große Rolle für die Eysoldt enthielt. Das Theater — in Gestalt eines phantasievollen Regisseurs und einer bedeutenden Schauspielerin — hatte hier den Dramatiker befruchtet.

Die szenische Ausstattung der „Elektra" wurde Max Kruse übertragen, der, von Beruf Bildhauer, schon für die Reinhardtsche „Salome" eine plastische, dreidimensionale Dekoration mit einem sich darüberwölbenden Sternenhimmel à la Schinkel geschaffen hatte. Im Grunde brauchte Kruse nur auszuführen, was Hofmannsthal in seinen „Szenischen Vorschriften" zu „Elektra" gefordert hatte. Hofmannsthal hatte alles Pseudogriechische abgelehnt und darauf bestanden, daß sein Stück aus seiner besonderen Qualität heraus inszeniert werde. Er wollte nichts „Griechisches" in seinem Bühnenbild, eher etwas Orientalisches, das „das Lauernde, Versteckte des Orients" zum Ausdruck bringen würde. Der Charakter des Bühnenbildes sollte dem des Stückes entsprechen: „Enge, Unent-

fliehbarkeit, Abgeschlossenheit." Denken Sie nicht an die konventionellen griechischen Paläste, mag er zu Kruse gesagt haben, sondern an die Stimmung, „die der bevölkerte Hof eines Stadthauses an einem Sommerabend bietet". Außerhalb der Hofmauer wollte Hofmannsthal einen riesigen gekrümmten Feigenbaum, dessen Masse „unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halb aufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert". Hinter diesem Baum war die sinkende Sonne gedacht, und damit konnten die blutroten und schwarzen Flecken motiviert werden, die den Bühnenboden bedecken sollten. Wenn heute ein Bühnenbildner farbige Flecke auf die Bühne werfen will, so bedarf er keiner realistischen Motivierung; Hofmannsthals psychologischer Impressionismus brauchte noch die realistische Begründung durch Feigenbaum und sinkende Sonne. Das ganze Beleuchtungsschema war noch am Realismus ausgerichtet und die sogenannten drei Einheiten wurden genau beobachtet: „Alles spielt bei zunehmender Dunkelheit. Die Dauer des Stückes ist genau die Dauer einer langsamen Dämmerung." Das Rot der Flecke ist am intensivsten während Elektras Monolog; in der Elektra-Chrysothemis-Szene verblaßt das Rot, und die Schatten fallen. In den Kostümen hoffte der Dichter das Märchenhaft-Orientalische betont zu sehen, und darüber hinaus sollten sie durch farbige Kontraste wirken: das grellrote Gewand der Klythemnestra gegen ihr weißes Gesicht, gegen die hellgrüne Schleppträgerin und die violette Vertraute. All dies war durchaus revolutionär im Jahre 1903.

„Elektra" wurde ein Erfolg. Vier Tage nach der Uraufführung hatten 22 Bühnen das Aufführungsrecht erworben. Das Geheimnis des Erfolges lag an der günstigen Konstellation, die das harmonische Zusammenwirken der Schauspieler, des Regisseurs, des Bühnenbildners und des Dichters ermöglichte. Die theatralischen Elemente waren untereinander im Einklang und harmonisierten mit der Dichtung. Hofmannsthal prägte einmal die Metapher vom Kreislauf zwischen dichterischer Produktion, theatralischer Darstellung und aufnehmender Menge. Wenden wir das Bild auf den Fall „Elektra" an, so dürfen wir sagen, daß der Kreislauf durch nichts gestört war. Hofmannsthal selbst mag allerdings gefühlt haben, daß dies ein Ausnahmefall gewesen war. Denn er drückte schon zwei Monate nach der Berliner Premiere in einem Brief an Hermann Bahr seine Unzufriedenheit mit der theatralischen Situation aus: „Ich hab' eine so große Lust ... vieles Schöne für das Theater zu machen; nur fühle ich, wie sehr ich von der realen Bühne abhänge, wie sehr ich es notwendig hätte, daß es mehr Schauspieler gäbe, wie die Eysoldt eine ist. Wäre Mitterwurzer am Leben, wäre die Sandrock nicht verloren, wäre etwas annähernd Ähnliches da, wie die junge Sarah, die anfangende Duse gewesen sein muß, ich glaube, ich würde alle Vierteljahr ein Stück schreiben können, viel, viel besser als die ‚Elektra' in jeder Beziehung ... denn ich hänge doch sehr an dieser seltsamen, unreinen Kunstform."

Unter den Plänen, mit denen sich Hofmannsthal damals trug, befanden sich Entwürfe zu Nachdichtungen des „Everyman", der „Bakchen", des „Oedipus Coloneus"; auch an einer Bearbeitung von Otways „Venice Preserved" arbeitete

der Dichter, und dieses „Gerettete Venedig" erhielt Priorität, weil sich Otto Brahm dafür interessierte. Damit begann eine theatralische Mesalliance, wie ich alle jene Fälle bezeichnen möchte, bei denen der Dramatiker mit dem falschen Theater in Berührung kommt. Gewöhnlich existiert in diesen Fällen das „richtige" Theater noch nicht, und daraus ergeben sich dann „Kreislaufbeschwerden". Sie alle kennen Beispiele dieser Art, und ich erwähne hier nur das eine oder andere.

Als Schiller seine „Räuber" schuf, existierte das Theater noch nicht, auf dem man dem Stück hätte gerecht werden können, und Schiller mußte mit Mannheim vorliebnehmen. Später setzte er sich mit Schroeder in Hamburg in Verbindung und gestand ihm, daß er alle Hoffnungen auf die Hamburger Bühne setzte: „Ich habe bis jezt Foderungen an die Schaubühne gemacht, die noch keines von allen Theatern die ich kenne, befriedigte. In Mannheim habe ich vollends . . . beinahe allen Enthousiasmus für das Drama verloren. Jezt fängt er wieder an in mir aufzuleben, aber mir graut vor der schreklichen Mishandlung auf unsern Bühnen." Schiller schrieb diese Zeilen während der Arbeit am „Don Carlos", ein Stück, das wieder für das „unsichtbare Theater" geschrieben wurde, wobei der Dichter nicht einmal wußte, ob er seine Verse nicht wieder in Prosa auflösen sollte, weil „die untergeordneten Schauspieler Jamben schief declamiren".

Ich erinnere Sie noch an ein anderes Beispiel einer theatralischen Mesalliance. Tschechow hatte seine „Möwe" dem Alexandrinski-Theater in St. Petersburg zur Uraufführung überlassen, einer Bühne also, auf der und vor der sich jedermann sauwohl fühlte, solange man die gutgezimmerten Stücke französischer Provenienz spielte. „Die Möwe" verlangte freilich einen anderen Aufführungsstil; mit Routine war dem Kern des Stückes nicht beizukommen. Das Ergebnis war ein Fiasko. In Tschechows eigenen Worten: „Das Stück erlitt einen Bombendurchfall . . . Die Moral von der Geschichte ist, daß man einfach keine Stücke schreiben sollte." „Man konnte das Stück einfach nicht erkennen, so war es durch die scheußliche Schauspielerei entstellt worden." „Ich habe gar nicht der ganzen Uraufführung beigewohnt. Aber was ich gesehen habe, war schäbig, grau, elend und hölzern. Ich hatte keinen Einfluß auf die Rollenbesetzung. Man hatte mir keine neuen Bühnenbilder bewilligt. Wir hatten nur zwei Proben, und die Schauspieler konnten ihre Rollen nicht. Das Ergebnis war eine allgemeine Panik und äußerste Verzweiflung." Gordon Craig hat erst kürzlich in einem Privatbrief zusammengefaßt, was damals geschehen war, als er schrieb: "When a great artist like Chekhov comes into touch with a producer of plays, only something quite wrong is bound to happen."

Die Erwähnung Craigs erinnert mich, daß ich von Schiller und Tschechow zu Hofmannsthal zurückkehren muß und zur Premiere des „Geretteten Venedig" im Brahms Lessing-Theater (1905). Damit kam ein dichterisches Stück in Versen auf einer Bühne zur Aufführung, die, da sie sich dem Naturalismus verschworen hatte, solchen Dingen ohne Sympathie gegenüberstand. Es begann also schon mit einem Mißklang, mit einer unlösbaren Antinomie: der Dramatiker im falschen Theater. Der nächste Schritt verschärfte die Situation: Brahm hatte

Gordon Craig eingeladen, die Bühnenbilder für „Das gerettete Venedig" zu entwerfen. Dies war aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst weil Brahm dem Bühnenbild bisher fast keine Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Ferner war es außerordentlich, daß die Wahl auf Craig fiel. Max Slevogt oder Mario Fortuny wären von vornherein für die Aufgabe geeigneter gewesen, da Hofmannsthals Bühnenanweisungen keinen Zweifel darüber ließen, daß die Handlung seines Stückes in Venedig und im Jahre 1618 spielte. Brahm mußte gewußt haben, daß Craig von einer Bühne träumte, die von realistisch-historischem Beiwerk befreit und im wesentlichen durch Vorhänge, Stufen, Farbenvaleurs und Licht gekennzeichnet war. Brahm mochte allerdings nicht gewußt haben, daß Craig bis zu einem gewissen Grade auch in die Regie eingreifen und damit in Konflikt geraten würde mit dem Oberregisseur Emil Lessing, der seine Stellung bedroht sah und überdies ein „historisches" Drama nur mit den Augen der Meininger sehen konnte. Hier war also eine Fülle von latenten Konfliktstoffen.

Der Gegensatz zwischen Hofmannsthals Bühnenanweisungen und Craigs szenischen Visionen ließ sich leicht ausgleichen. Hatte Hofmannsthal doch im Jahr der „Elektra"-Premiere einen Aufsatz veröffentlicht über „Die Bühne als Traumbild". Darin hatte der Dichter von einer kommenden Bühne gesprochen, auf der man nicht mehr mit bemalter Leinwand „Wirklichkeit" vortäuschen würde, also von einer von Zieraten und historischen Stilkünsteleien befreiten Bühne, die ihr Leben im wesentlichen vom Spiel des Lichts empfangen würde. Wozu, meinte er, sollte man in der letzten Szene von „Faust I" einen Kerker mit Gitterstäben aufbauen, wenn ein einziger, von oben fallender Lichtstrahl dem durch die Finsternis der Bühne gefangenen Gretchen die Erlösung ankündigen könnte; warum sollte man in der Dom-Szene gotische Säulen bauen, wenn wiederum ein Lichtstrahl genügte, um wie mit einem feurigen Schwert die Seele der betenden Büßerin zu durchstoßen?

Im selben Jahr 1903, in dem dieser Aufsatz erschien, hatte Craig in London „Viel Lärm um nichts" für Ellen Terry inszeniert und im vierten Akt eine Kirchenszene gestaltet aus dunklen Vorhängen und einem sich in viele Farben brechenden Lichtstrahl, der gleichsam durch ein unsichtbares gotisches Glasfenster in das Dunkel drang. Hier war die Bühne tatsächlich im Sinne Hofmannsthals zum Traumbild geworden. Es ist also begreiflich, daß zwischen Hofmannsthal und Craig eine Verständigungsbasis vorhanden war. Craig besuchte den Dichter in Rodaun, und die beiden arbeiteten „Das gerettete Venedig" Zeile für Zeile durch. Das Ergebnis war, daß Hofmannsthal seine eigenen Bühnenanweisungen zum Teil fallen ließ und sich zu Craigs Inszenierungsideen bekannte. Er war sich darüber im klaren, daß es sich hier um ein Experiment im Rahmen des Brahmschen Theaters handelte, aber er bestand darauf, daß nichts Halbes gewagt werden sollte und verlangte, daß man Craig, diesem „Mann mit Phantasie", innerhalb der Grenzen des Budgets die Freiheit gebe, seine szenischen Träume zu verwirklichen.

Aber gegen den Phantasievollen stand der Phantasielose auf in Gestalt des

Oberregisseur Emil Lessing, der sich nicht nur zurückgesetzt sah, weil Craig auch auf die Gruppierung der Personen auf der Bühne Einfluß nehmen wollte, sondern der überhaupt das Stück, das offiziell in Venedig im Jahre 1618 spielte, nicht anders als mit den Augen der Meininger sehen konnte. Craigs Bühnenbild zum ersten Akt mit seiner steilen Treppe war für Herrn Lessing zu kahl. Im zweiten Akt hatte der Oberregisseur einen „üppig bemalten und ausgestatteten Raum" erwartet. Statt dessen fand er viele Vorhänge und keine Türen. Für den vierten Akt wünschte Lessing ein „schönes Renaissancezimmer in Correggiomanier ausgemalt", aber Craig hatte die Correggioware nicht geliefert.

In einem geharnischten Brief an Brahm lehnte Hofmannsthal Lessings Eingreifen ins Bühnenbild energisch ab. Was Lessing vorschwebte, das nannte der Dichter ein „Produkt der widerwärtigen Tapeziererphantasie". — Für eine Weile hörte Hofmannsthal nichts aus Berlin. Aber eines Tages kam ein Telegramm von Craig, und dann ein zweites. Brahm hatte die Mehrzahl der Dekorationen dem englischen Bühnenbildner aus der Hand genommen und sie einem „Fachmann" übertragen, dessen Skizzen Craig als „entsetzlich und gemein" bezeichnete. Hofmannsthal beschwor Brahm, diese Skizzen doch wenigstens Craig zur Korrektur vorzulegen, so daß dieser Künstler wenigstens die dominierenden Farben bestimmen könnte. Dann fragte er mit Besorgnis an: in wessen Händen sind denn nun die Kostüme? Die dürften auf keinen Fall „historisch" oder „venezianisch" sein; vielmehr wären die Bühnenfiguren „nach ihrem poetischen Charakter" zu kleiden, also Belvidera in „schwarze Tücher oder ein großes schwarzes Tuch so dicht und straff eingewickelt wie eine Nonne, als wollte sie damit allen Schmutz der Welt abhalten". Im übrigen — zeitlose Vergangenheit. Das Insistieren auf dem Ort und auf der Zeit der Handlung könnte dem Stück nur zum Verderben gereichen.

Während Hofmannsthal nervös auf dem flachen Dach seiner Rodauner Villa auf und ab ging, siegte Emil Lessing auf allen Linien in Berlin. Schließlich fuhr der Dichter zu den letzten Proben nach Berlin, wohl auch in der Hoffnung, daß er noch etwas von Craigs Entwürfen würde retten können. Was davon am Ende übriggeblieben ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Jedenfalls hatte Craig hier in Berlin schon einen Vorgeschmack von dem erhalten, was ihm drei Jahre später in London blühen sollte, als er für Beerbohm Trees „Macbeth" Bühnenbilder ausarbeitete. Wie Sie sich erinnern werden, hat Joseph Harker, der Bühnenmaler in His Majesty's Theatre, Tree überredet, die von Craig angefertigten Modelle zu ignorieren.

„Das gerettete Venedig" wurde ein Mißerfolg. Ich will das Stück nicht verteidigen. Seine dramatischen Schwächen stehen hier nicht zur Diskussion. Aber ich neige dazu, für den Berliner Durchfall nicht allein die Schwächen des Stückes verantwortlich zu machen. Ich glaube, daß die Dichtung hier einfach dem theatralischen Apparat unterlegen ist, daß wir hier denselben Fall vor uns haben, der uns im Zusammenhang mit Tschechows „Möwe" beschäftigt hat, also die Paradoxie der dichterischen und theatralischen Mittel in ihrer unauflöslichen Diskrepanz.

Tschechow hatte nach der „Möwen"-Premiere St. Petersburg fluchtartig verlassen und war aufs Land geeilt, nach Melihovo, wo er sich rasch erholte. In einem seiner Briefe lesen wir: „Ich nahm ein Abführmittel und ein kaltes Bad, und jetzt bin ich wieder bereit, ein neues Stück zu schreiben." Hofmannsthal ist gleichfalls geflüchtet. Er ging von Berlin nach Schlesien, auf das Landgut Gerhart Hauptmanns, der übrigens der Uraufführung des „Geretteten Venedig" beigewohnt hatte. Auch Hofmannsthal faßte sich schnell. Wenige Tage nach der Premiere schrieb er aus Agnetendorf an seinen Vater: „Im ganzen stehe ich merkwürdigerweise nach diesem Nichterfolg dem Theater eher mit erhöhtem als vermindertem Mut gegenüber. Dies kommt daher, weil das Stück mir schon entfremdet ist, und dann, weil ich mehr einsehe, an was das Wirken und Nichtwirken hängt.."

Mit seinem nächsten Stück „Oedipus und die Sphinx" hat sich Hofmannsthal wieder mit Reinhardt verbündet, der dem Werk eine wundervolle Inszenierung im Deutschen Theater bereitete. Die Bühnenbilder stammten von Alfred Roller. Die Dichtung und die theatralische Verwirklichung waren diesmal in voller Harmonie. Nur eines fehlte: eine breitere Publikumsbasis. Hofmannsthal hatte hier an eine allzu dünne Publikumsschicht appelliert; er hatte im Verein mit Reinhardt etwas gemacht, was Rudolf Borchardt einmal als „théâtre à côté" bezeichnet hat. Hofmannsthal hatte sich auf dem Holzweg, den er bereits mit seinen frühen Einaktern eingeschlagen hatte, endgültig verirrt. Er hatte noch immer nicht erfaßt, was Borchardt ihm gelegentlich klarzumachen versucht hatte: daß sich das Theater nicht öffnen läßt mit dem Schlüssel herrlicher Poesie, daß es weniger als Poesie verlangt und mehr als Poesie, nämlich „die liberalste, breiteste, nichts ausschließende Teilnahme am Menschlichsten der Menschheit, am Menschlichsten eines Volkes".

Es ist hier nicht der Ort, die Bühnengeschichte der Hofmannsthalschen Dramen weiter zu verfolgen, obschon man das Paradox vom „Schwierigen" wenigstens erwähnen sollte. Hier haben wir die reinste Form dramatischer Kammermusik, das zarteste und zugleich Wienerischste aller Lustspiele, das seine Uraufführung nicht in Wien erlebte, sondern in München und erst drei Jahre nach seiner Niederschrift. Nach der Premiere schrieb der Dichter: „Ich habe für ein so normales, gewöhnlich aussehendes Stück wie ‚Der Schwierige' an Einer Stelle in Deutschland einen passenden Darsteller gefunden ... an Einer Stelle! Und Deutschland hat 95 Bühnen, die — sollte man denken — dies müßten spielen können." Und dann seufzte er: „Wo soll ich ein wienerisches Lustspiel herausbringen, etwa in Hannover oder in Bochum?" Hier zeigt sich wieder die prekäre Lage unsres Dichters, eine Lage, die vielleicht symptomatisch ist für die Unsicherheit in den Beziehungen der Dramatiker in Relation zu den Bühnen unsrer Epoche.

Zweimal ist es Hofmannsthal geglückt, den Schlüssel zu finden, der ihm den Zugang zum wahren Theater eröffnete, einmal, in Zusammenarbeit mit Strauß, als sie den „Rosenkavalier" schufen, das anderemal mit „Jedermann". In beiden Fällen war es Reinhardt, der diesen Werken die erste Verwirklichung auf der

Bühne gab, dem „Rosenkavalier" bei der Dresdener Uraufführung, dem „Jedermann" schließlich bei den ersten Salzburger Festspielen. In beiden Fällen prägte der Regisseur eine szenische Form, die noch heute durch alle Veränderungen der Besetzung hindurchschimmert. Mit Bezug auf den „Rosenkavalier" hat Hofmannsthal einmal gesagt, es sei nichts schwieriger, „als sich das Existierende als nichtexistierend vorzustellen", und er führte aus, daß sich die von ihm geschaffenen Gestalten — die Marschallin, der Ochs, Oktavian — von ihrem Schöpfer gleichsam losgelöst hätten, daß sie nicht mehr dem Dichter oder Komponisten gehörten, sondern „jener schwebenden, sonderbar erleuchteten Welt: dem Theater". Mit anderen Worten: Hofmannsthal hatte mit dem „Rosenkavalier" einen neuen Mythus geschaffen, wie er in „Jedermann" einen alten Mythus erneuert hatte. Das théâtre à côté war überwunden durch zwei theatralisch-dramatische Mythen, die zum dauernden Besitz unsrer mythenarmen Zeit geworden sind.

Wir können unser Thema nicht verlassen, ohne einen einzigartigen theatralischen Beitrag zu erwähnen, den wir Hofmannsthal verdanken. Ich denke an die Rolle, die dem Dichter als Anreger der Salzburger Festspiele zufiel. Er gründete diese Festspiele im Jahre 1919, gemeinsam mit Reinhardt und Strauß. Der Dramatiker, der zeitlebens von zufälligen theatralischen Konstellationen abhängig war, hat hier einen neuen theatralischen Mittelpunkt ins Leben gerufen. In einer Zeit, da Europa an geistiger Erschöpfung krankte und Österreich überdies an bitterster wirtschaftlicher Not, da fühlte der Dichter, „daß alle Menschen jetzt nach geistigen Freuden verlangen". Warum es gerade Salzburg sein mußte und nicht eine andere österreichische oder deutsche Stadt sein konnte, das hat Hofmannsthal in mehreren Aufsätzen begründet. Salzburg hatte die richtige Tradition und den richtigen architektonischen Rahmen, denn beide sind barock, und darum schien die Stadt prädestiniert als Ort der Verwirklichung für die Idee: das Theater als festliche Anstalt.

GERHART HAUPTMANNS THEATRALISCHE SENDUNG

Von C. F. W. Behl (München)

In zwei aufeinanderfolgenden Generationen hat die deutsche Bühnenkunst entscheidende Impulse von großen Dramatikern empfangen, den beiden größten ihrer Zeit: Gerhart Hauptmann und Bertolt Brecht. Beider Wirken ist weltenferne voneinander gewesen, getrennt nicht nur durch die Verschiedenheit ihrer künstlerischen Persönlichkeiten, sondern auch durch die Entwicklungstendenzen ihrer Epochen. Der dialektische Theoretiker Brecht, der „mit einem Rückgriff auf das vorillusionistische Theater" — wie Siegfried Melchinger aus theaterhistorischer Sicht feststellt — das „Spiel" als Spiel wieder belebte, wobei er ihm freilich seine Unschuld nahm, um durch den der Illusion entgegenwirkenden „Verfremdungseffekt" dem „Zuschauer eine untersuchende kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen", hat damit eine Revolutionierung in der Bühnenkunst hervorgerufen, ohne doch mehr als eine neue, in ihrer Anwendbarkeit begrenzte Spielart in der Vielfalt des theatralischen Ausdrucks zu schaffen. Der Praktiker Hauptmann hat seit seinem ersten Erscheinen auf der „Freien Bühne" — das ist heute freilich nur noch dem Theaterhistoriker erkennbar — nicht minder revolutionierend gewirkt, als er, aus der naiven Kraft seines ursprünglichen Schöpfertums heraus, die Theorien des sogenannten Naturalismus vollstreckte und zugleich überwand. Das Illusionstheater wurde durch ihn und seinen Vorkämpfer Otto Brahm, vom Bühnenrealismus bis an die äußerste Grenze der Wirklichkeit vorgetrieben, zum Mittler des Seelischen. Aus dem Schauspieler wurde — wie Eduard von Winterstein es einmal formuliert hat — nun der Menschendarsteller. Es gab keine „Rollenfächer" mehr. Die Erstarrung im Klassizismus war überwunden. Der Dramatiker Hauptmann, der ein Bühnenstück erst als vollendet empfand, wenn es auf den Brettern zum Leben erweckt war, hat sich zeitlebens auch praktisch in den Dienst des Theaters gestellt. Zwar sagte er einmal zu mir, als wir am flackernden Kaminfeuer in der Halle seines „Wiesensteins" saßen: „Ich habe meine Gegenstände immer vom Leben her ernst genommen und niemals bloß um des Theaters willen geschrieben." Aber dieses Wort war mit der Betonung auf „bloß" zu verstehen: eine Absage an die entseelte Routine „bühnengerechter" Stückeschreiber. Dem Theater ist Gerhart Hauptmann durch Anlage, Teilnahme und Inanspruchnahme für die Versinnlichung seiner dichterischen Vision tief verbunden gewesen.

Wer Hauptmann persönlich gekannt, ja wer ihn auch nur einmal in der Öffentlichkeit, insbesondere in einem Theaterraum, hat erscheinen sehen, der

weiß, daß er von Natur aus ein darstellerischer Mensch war. Es war nichts von Pose an ihm — wie oberflächliche Beobachter zuweilen meinten —, vielmehr ein seinem Wesen gemäßer, naiver Trieb, „Erscheinung" zu sein, und die unmittelbare Suggestion, die von ihm ausging, war darum auch so stark, daß oftmals — besonders in späteren Jahren — die Zuhörerschaft sich spontan von den Sitzen erhob. „Auch beim Schauspieler ist es die innere Figur, die hervortritt", hat sich Hauptmann einmal notiert, und auf ebendiesem Vorgang beruhte die von ihm selbst ausgehende Darstellung seiner Persönlichkeit.

Aus Hauptmanns „Abenteuer meiner Jugend" geht hervor, daß seine Mutter gerne das Salzbrunner Kurtheater besuchte, wobei sie „einen ihrer Mutter geltenden Erinnerungskult trieb: sie war eine geborene Stenzel, diese Mutter, in Breslau gebürtig und von Kind an auferzogen im Hause eines Fräuleins von Stutterheim. Vieles wurde von ihr erzählt und ihrer Theaterleidenschaft . . ." Über die Herkunft dieser Großmutter des Dichters, die unehelich geboren war, hat sich die genealogische Forschung kein klares Bild schaffen können. Fest steht lediglich, daß die Witwe eines Theaterprinzipals Franz Schuch im 18. Jahrhundert einen Hauptmann v. Stutterheim geheiratet hat und daß ein Mitglied der Schuchschen Truppe der Schauspieler Johann Anton Stenzel war. Hauptmann selbst gefiel sich gelegentlich in Kombinationen, die der Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit galten, daß ein Quentchen Schauspielerblut mit durch seine Adern floß. Wie dem auch sein mag: die Empfänglichkeit schon des Kindes für den Zauber alles Mimischen und die Atmosphäre des Theaters steht fest. Der kleine Knabe kam auf dem Schulweg — so erzählt er im „Abenteuer meiner Jugend" — am Salzbrunner Kurtheater vorbei, damals einem Holzbau, der einer verwitterten Bretterbaracke glich: „Wenn wir zur Schule gingen, waren meist Proben, und vor den Eingängen standen die Schauspieler. Was im Theater selbst vorgehen mochte, blieb uns Kindern lange ein Mysterium; um so wilder wucherten die Gerüchte." Einige Jahre später, als ihn die Mutter mit auf den Sperrsitz nahm, wurde das Mysterium Wirklichkeit, und noch der alte Dichter entsann sich des großen Eindrucks, den das Bühnenabenteuer der „Geyer Wally" auf ihn einst gemacht hat; ja eine Benefizvorstellung für den Direktor Stegemann hat ihm ein Teilstück aus Goethes „Faust" zum erstenmal vor die empfänglichen Sinne gezaubert. Diesen Kurtheaterdirektor, einen schlanken, aber schon bejahrten Bonvivant, der damals den Mephisto gespielt hatte, konnte der Knabe alltäglich im väterlichen Gasthof bei einer halben Flasche Bordeaux und den Leckerbissen der Saison beobachten. Er fand, daß er auch ohne Maske wie Mephisto aussehe, und das Bild dieses Mannes mag für den scharf mit Augen und Ohren aufnehmenden Knaben später mit dem anderer „Bühnengewaltigen" zusammengeflossen sein, als er in den „Ratten" die prachtvolle Charakterstudie des Hassenreuter und im „Wirbel der Berufung" die Gestalt des Direktors Georgi mit dem feurigen Römerkopf schuf. Noch vor seinem Besuch des Kurtheaters hatte der etwa Achtjährige, als er einmal krank im Bette lag, das Erlebnis eines kleinen primitiven Puppentheaters, das seine Geschwister ihm zum Zeitvertreib vorführten. Man hat oft an ein gleiches Begebnis in Goethes Kind-

heit erinnert; aber welches Kind hätte nicht irgendwann einmal mit einem Puppentheater gespielt, und doch scheint mir nicht nur durch das retrospektive Vergrößerungsglas wahrgenommen zu sein, was Hauptmann in seinem Erinnerungsbuch bekannt hat: „Eine Pappfigur, ein Theaterchen, das gewiß nicht mehr als acht Groschen kostete, und doch kam das Ganze der feierlichen Grundsteinlegung eines Baues gleich, der durch siebzig Jahre gewachsen ist. Das bedeutet der frühen Jugend Innengewalt, es bedeutet Voraussicht des Unbewußten, es bedeutet Wirksamwerden der Vorsehung." Diese Worte gewinnen ihre tiefere Bedeutung erst, wenn man weiß, daß das kindliche Puppentheater dem Dichter die früheste Begegnung mit einer Gestalt beschert hat, die sein ganzes Leben hindurch Zentralfigur seiner theatralischen Bemühungen gewesen ist: Prinz Hamlet, „in schöner Rüstung mit gelbem Haar, ausgeschnitten aus Pappdeckel, unten mit einem Klötzchen versehen".

Der natürliche Spieltrieb des Knaben fühlte sich durch das Theater magisch angezogen. Bald äußerte er sich nicht nur rezeptiv. Auf dem Heimweg aus der Schule war Gerhart oft ins dunkle Parkett geschlüpft und hatte von den Proben genascht. Nun hatte er den Theaterbetrieb gründlich genug studiert, um seine „Erfahrungen" auszuprobieren. Edmund Glaeser berichtet in der Festschrift des Schlesienverlages zu Hauptmanns 80. Geburtstag, wie dieser ihm einmal humorvoll von seinen ersten schauspielerischen Versuchen erzählt habe: „Ich hatte eine besondere ‚Nummer'. Ich stellte einen Schauspieler und zugleich den Souffleur dar." Das feine und wache Gehör Hauptmanns hatte den verschiedenen Stimmklang in sich aufgenommen und verstand, ihn, den gleichen Text sprechend, zu reproduzieren. Hier liegen wohl früheste Entwicklungskeime des späteren Regisseurs Hauptmann zutage, dem viele Schauspieler, die mit ihm gearbeitet haben, die besondere Empfindlichkeit für Nuancen des Sprechens und auch für die Gestik der Darsteller bescheinigt haben. Die ihm eigene Genialität des Anschauens, Abhörens und Abtastens, diese Bildnereigenschaft, die den jungen Hauptmann zunächst bei der Bildhauerkunst eine Zeitlang festgehalten hat und die das Geheimnis der gestaltenschöpferischen Kraft des Dramatikers umschließt, befähigte ihn, die Kunst großer Menschendarsteller bis ins Letzte mitzuerleben und so zu überliefern, daß sie durch sein Wort wieder Gegenwart wird. Als er 1905 in London Henry Irving als Shylock sah, zeichnete er seine Eindrücke in einem beim Lesen sogleich zur Plastik aufblühenden Stenogramm auf: „Es ist eine furchtbare Senilität um ihn, eine aktive: aus ihr heraus glaubt man ihm alles. Furchtbar in sich gekehrt ist sein Haß, scheu seine Liebe, scheu seine Intelligenz, scheu und schamhaft. Seine Haut ist wie gelbes Leder, die Gestalt gebeugt. Aber sie richtet sich auf in Haß. Einmal entblößt Shylock den Hals bis unters Schlüsselbein und schlägt mit der Faust seinen mageren Leib. Der Laut des Pochens an das alte Gebäude gibt uns die unabweislich schmerzliche Gewißheit, daß dort ein Brudergeschöpf von Fleisch und Blut leidet ... Groß sind die halbblinden Augen aufgerissen, vagierend der Blick, die Hände, aber alle unvermeidlichen Gebrechen dennoch durch den Willen geführt. Irvings Organ umspannt jeden Ausdruck. Er greint kläglich

oder böse wie eine Katze, zeigt greisenhafte Anstrengung der Sprachbildung. Seine Bewegungen haben das ewig Lauernde ohne Aufdringlichkeit. Er rührt und ergreift und erregt zugleich Entsetzen, Mitleid, Ekel, Liebe."

Die erste wesentliche Begegnung mit der Schauspielkunst hatte der vierzehnjährige Oberquintaner der Realschule am Zwinger zu Breslau, als er 1876 im Lobetheater einem Gastspiel der Meininger beiwohnte. Er sah „Julius Cäsar" und „Wilhelm Tell", und ein Jahr später wiederholte sich das Erlebnis der damals weltberühmten Theatertruppe des Herzogs von Meiningen, der mit seinem historischen Realismus — cum grano salis zu verstehen — ein Vorläufer der realistischen Bühnenkunst Otto Brahms gewesen ist. Für den jugendlichen Gerhart bedeuteten die Gastspiele der Meininger „ein ungeheueres, ein blitzhaftes Aufleuchten". Wohl unter diesem Eindruck schrieb er dann wohl seine beiden ersten naiv-ungelenken dramatischen Versuche in sein Schulheft. Der Kontakt zwischen der Bühne und dem noch kindhaften Dichter war hergestellt.

Als der Kunstschüler im September 1881 das vierte Breslauer Gastspiel der Meininger erlebte, hatte er gerade ein kleines lyrisches Gedicht „Der Liebesfrühling" verfaßt, das für die Hochzeit seines ältesten Bruders Georg mit Adele Thienemann auf „Hohenhaus" bestimmt war, jenem schloßartigen Besitztum über der Elbe, wo Gerhart selbst unter den „Jungfern vom Bischofsberg" sich die jüngere Schwester Adelens, Marie, zur Braut wählte. Hier hat er sich zum erstenmal als „Regisseur" betätigt, indem er seinen „Liebesfrühling" einstudierte, wobei er seine bisherige Schüchternheit weiblichen Wesen gegenüber ablegte und „plötzlich die Autorität eines Spielleiters wahrte, die jungen Damen belobte oder korrigierte". Als sein Bruder Carl im Oktober 1884 mit einer dritten Schwester Thienemann auf Hohenhaus Hochzeit hielt, gab es wieder ein Festspiel Gerharts „Der Hochzeitszug", und diesmal hatte er auch eine Rolle, die des „Leichtsinns" in dem allegorischen Stücklein übernommen. Bei all diesen wohl noch spielerischen Betätigungen wuchsen in dem jungen Hauptmann, der nun auch bereits mit einem historischen Schauspiel „Germanen und Römer" allmählich zum Dramatiker reifte, die Leidenschaft für das Theater und der Wunsch, Schauspieler zu werden. Vor allem wollte er den Hamlet spielen, dessen Gestalt ihn nicht wieder losließ. Der Bildhauerei hatte er Valet gesagt, und sein bildnerischer Trieb galt nun dem Theater. Entscheidend wurde der Winter 1884/85, den Hauptmann, Vorlesungen hörend und Konzerte wie Theater eifrig besuchend, in Berlin verbrachte. Hier begegnete ihm in L'Arronges „Deutschem Theater" nun die Welt der großen Schauspielkunst: „Auf höherer Stufe durfte sich nun fortsetzen, was während meiner Breslauer Knabenzeit so glorreich begonnen hatte ... Hohe Feste waren es, die damals im Deutschen Theater gefeiert wurden." Er sah August Förster und Siegwart Friedmann, die junge Agnes Sorma und den jungen Kainz, die Jürgens und die Geßner und viele andere. Das Deutsche Theater wurde ihm: „eine Hohe Schule, eine Bildungsstätte eben jener Kunst, der ja meine Neigungen und Bemühungen seit langem zustrebten". Bei aller Begeisterungsfähigkeit sah er bereits mit kritischem Blick. Kainzens Romeo schien ihm „nicht erschüttert genug vom Elementaren der

Leidenschaft", während er seinen Küchenjungen Leon brillant fand. Schon damals beobachtete er, daß Kainz „sich schwer entschloß, die Mitte der Bühne zu verlassen, weil er immer noch mehr gesehen werden wollte, als er gesehen wurde". Als ich mich in den vierziger Jahren oft mit Hauptmann über Bühnen und Darsteller unterhielt, erzählte er mir, noch bei der Kostümprobe zum „Armen Heinrich" habe Kainz immer vorne beim Souffleurkasten gestanden und ins Parkett hineingesprochen: „Da suchte ich ihn einfach in seiner Wohnung auf. Klopfenden Herzens ging ich die Treppen hinauf; denn ich fürchtete, hinausgeworfen zu werden. Aber Kainz zeigte sich durchaus zugänglich, und ich sprach die ganze Rolle mit ihm durch. Später hat er einmal zu mir gesagt: ‚Hauptmann, du bist ein Hund! Aber du verstehst was von der Sache.'" Seit jener Zeit hatte sich eine Freundschaft zwischen beiden angesponnen, die bis zu Kainzens allzu frühem Tode dauerte.

In jenem Berliner Winter hat Hauptmann öfter im Freundeskreis Proben seiner Sprechbegabung vorgeführt, indem er etwa die ersten Worte Uriel Acostas bald im Tone Barnays, bald im Tone Sonnenthals, den er bei einem Gastspiel in Hamburg gesehen hatte, vortrug. Das Spiel des Knaben mit der Stimme aus dem Souffleurkasten wiederholte sich so auf einer höheren Stufe. Wer jemals Hauptmann eigene dramatische Dichtungen hat vorlesen hören, der wird diesen Eindruck nie vergessen: wie er, die Stimmen gegeneinander abhebend, plastisch akzentuierend, verlebendigend sein Werk neu zu erschaffen schien. Hermann Stehr hat einmal diesen einzigartigen Vorgang beschrieben: „Gerhart Hauptmann ist der beste Interpret seiner Werke. Ihre Aufführung durch seine Vorlesung ist eine solche Vollkommenheit, daß sie von der besten Darstellung auf dem Theater nicht erreicht wird. Seine Kunst gibt nicht nur die vollkommene Charaktergestaltung der handelnden Personen, sondern noch den ganzen Habitus ihrer sinnlichen Gegenwart mit einer solchen verständlichen, mühelosen Sicherheit, daß sich der Gestus der Situationen und des ganzen Werkes rein und unverlierbar einprägt". Diese ausgezeichnete und — wie ich aus vielfacher Erfahrung bestätigen kann — durchaus zutreffende Schilderung des Vorlesers Hauptmann besagt nun freilich noch nicht, daß er als Schauspieler auf der Bühne von gleicher Sicherheit und Suggestivität gewesen wäre. Eduard von Winterstein, der in seinem Erinnerungsbuch „Mein Leben und meine Zeit" dem Regisseur Hauptmann ein geradezu hymnisches Lob singt, spricht ihm die eigentliche schauspielerische Begabung ab: „Er konnte dem Schauspieler nichts ‚vorspielen'. Er war in den Bewegungen ungeschickt, sprachlich völlig unbeholfen. Trotzdem konnte er einem . . . klarmachen, wie er es sich gedacht hatte." Daß manch großer Regisseur ein unbedeutender Schauspieler ist, kommt gewiß nicht selten vor. Für den seine Dramen vorlesenden Hauptmann trifft jedoch die Erfahrung, die Winterstein auf Proben mit ihm gemacht hat, keineswegs zu, insbesondere, was die Sprechkunst anlangt.

Gerhart Hauptmann selbst glaubte sich in jenem Winter 1884/85 zum Schauspieler berufen und hat denn auch Unterricht genommen. Sein Lehrer war der einstige Straßburger Theaterdirektor Alexander Heßler, der mit seinem Garde-

robenfundus ein „Theater- und Maskenverleihinstitut" auf dem Boden einer ehemaligen Kaserne im Osten Berlins aufgemacht hatte und in einem nahebei gelegenen Zimmer Schauspielunterricht erteilte. Er war ein Mann der alten Schule, ein noch in der Tradition der Goetheschen Regeln für Schauspieler lebender Charakterspieler und Heldenvater. Der junge Hauptmann, dem damals bereits Ibsens „Nora", in einem kleinen Heftchen der Reclambibliothek gelesen, als eine „helle Fanfare" geklungen hatte und der wohl auch schon das erste Wetterleuchten des heraufziehenden „Naturalismus" erblickte, der vor allem auch selber vermöge seines intuitiven Wirklichkeitssinnes — trotz seiner im „Promethidenlos" noch nachklingenden romantischen Diktion — einer natürlichen, lebensnahen Darstellungskunst zuneigte, geriet alsbald in heftige Debatten mit dem alten Mimen, die in nicht allzu langer Zeit zur Aufgabe des Schauspielunterrichts führten. Der grandseigneuralen Persönlichkeit Heßlers aber bewahrte er stets eine mit lächelndem Respekt untermischte Zuneigung, die in den „Ratten" fünfundzwanzig Jahre später die großartige Charakterstudie des Harro Hassenreuter schuf. Dieses Drama Hauptmanns gibt in der um Hassenreuter spielenden Nebenhandlung, die auf kunstvolle Weise in die tragische Haupthandlung verflochten ist, Aufschluß über sein Verhältnis zur Bühnenkunst, wenn der Kandidat Spitta, in vielen Zügen ein Spiegelbild des Dichters, bekennt: „Alles Gestellte und alles Rhetorische liegt mir nicht" und sich gegen Schiller und Gustav Freytag auf Lessing und Diderot beruft. Oft hat Hauptmann mir gegenüber von den „ewigen Schauspielerregeln" Hamlet-Shakespeares gesprochen, „niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten und die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde anzupassen". Einmal überreichte er mir ein Blatt, auf dem er von seiner Sekretärin eine Stelle aus dem von Lessing übersetzten „Theater des Herrn Diderot" hatte abschreiben lassen, und meinte, ich möge es als sein Glaubensbekenntnis zitieren, wenn ich einmal seine Ideen über Bühnenkunst behandelte:

„In der Kunst aber hängt alles, so wie in der Natur, zusammen. Sobald man sich dem Wahren auf einer Seite nähert, nähert man sich ihm zugleich auf verschiedenen anderen. Alsdann werden wir auf der Szene eine Menge natürlicher Stellungen erblicken, welche die Wohlanständigkeit, diese Feindin des Genies und aller großen Wirkungen, davon verbannt hat. Ich will unseren Franzosen unablässig zurufen: die Wahrheit! die Natur! die Alten! Sophokles! Philoktet! Der Dichter hat ihn, vor dem Eingange seiner Höhle liegend und mit zerrissenen Lumpen bedeckt, auf der Bühne gezeigt. Er läßt ihn sich herumwälzen. Er läßt ihn einen Anfall seiner Schmerzen bekommen. Er läßt ihn schreien. Er läßt ihn unartikulierte Töne von sich geben . . . Wahre Kleider, wahre Reden; eine einfache und natürliche Verwicklung. Unser Geschmack müßte sehr verderbt sein, wenn uns dieser Anblick nicht weit mehr rührt als der Anblick einer reichgekleidet ausgeschmückten Person."

In einem Gedenkbuch für Oskar Sauer hat Hauptmann 1916 über diesen unvergeßlichen Seelenschauspieler geschrieben: „Wer über Oskar Sauer nachdenkt, kommt zu dem Schluß: der wahrhaftigste Mensch allein hat Eignung

zum größten Schauspieler. Danach wäre das Wesen der Schauspielkunst nicht Täuschung, sondern Wahrhaftigkeit — nicht Maskerade, sondern Demaskerade — nicht Mummenschanz und Versteckenspiel der Seele, sondern Enthüllung und Offenbarung." So waren sie ja alle, die großen Hauptmanndarsteller: Else Lehmann, Rudolf Rittner, Lucie Höflich, Eduard von Winterstein usw., auch Albert Bassermann, durch dessen — in seiner Nach-Brahmschen Zeit entfaltetes — geniales Komödiantentum doch immer das wahrhaftige Menschentum zutage trat. Ein Beispiel pflegte Hauptmann oft zu erwähnen: an jenem denkwürdigen 20. Oktober 1889, als „Vor Sonnenaufgang" die deutsche dramatische Kunst revolutionierte und zugleich Otto Brahms neuen realistischen Bühnenstil entscheidend zur Wirkung brachte, stellte die junge Else Lehmann, deren Stern zugleich mit dem ihres Dichters aufging, die Helene Krause dar. Es gab einen der berühmtesten Theaterskandale. Aber mitten im wüsten Tumult trat plötzlich in der wundervollen Liebesszene Helene = Loth völlige Stille ein, weil der unmittelbare Reiz, der von der Menschlichkeit des jungen Mädchens ausging, alles bezauberte.

Gerhart Hauptmann hat — und das war seine letzte Berührung mit der Welt des Theaters vor seinem Durchbruch als Dramatiker — nach seiner Eheschließung mit Marie Thienemann im Sommer 1886 einige Zeit in Putbus allein zugebracht und dort durch Vermittlung eines Mitschülers bei Heßler Beziehungen zu der Schauspielertruppe angeknüpft, die damals in dem schönen klassischen Schinkelbau des Fürstlichen Theaters gastierte. Aus der Rückerinnerung an jene Zeit schrieb er im achten Jahrzehnt seines Lebens den Roman „Im Wirbel der Berufung", in welchem er seine Ideen über Shakespeares „Hamlet" (auf die noch zurückzukommen ist) am praktischen Beispiel einer von Erasmus Gotter, dem Spiegelbild Hauptmanns, unternommenen Hamletaufführung darlegt, zugleich aber mit einer sehr lebendigen Schilderung des Milieus der Schauspieltruppe seine Gedanken über Regieführung und Schauspielkunst ausspinnt. Diesen Roman hat er, wie er mir sagte, für die deutschen Schauspieler geschrieben, und er zeigte sich einigermaßen enttäuscht über das geringe Echo, das ihm gerade von dieser Seite entgegenklang. Hier findet sich in einer heftigen Debatte zwischen Gotter und seinem Antipoden, dem stubengelehrten Rektor Trautvetter, ein Satz, der Hauptmanns Äußerung über Oskar Sauer zu widersprechen scheint. Trautvetter hatte erklärt, in der „heiligen Stille seines Studierzimmers" würde ihm sein Shakespeare so lebendig, daß ihn jede Bühne und jeder noch so berühmte Schauspieler enttäuschen müßte. Hiergegen wendet sich Gotter mit aller Leidenschaft Hauptmanns, und seine Rede gipfelt in der Formulierung: „Was das Buch in uns entfesselt, ist Imagination; was die Bühne entfesselt, Illusion." Also doch in diesem Bekenntnis zum Illusionstheater: Täuschung? Der Widerspruch ist nur scheinbar: was Hauptmann vorschwebt, ist die Enthüllung des Menschlichen, der Seele durch das Mittel der Illusionserzeugung.

Es ist bekannt, daß Gerhart Hauptmann auf den Proben zu seinen Stücken aktiv mitgewirkt, einige Male auch selbst regieführend Aufführungen geschaffen

und zweimal Dichtungen anderer Dramatiker inszeniert hat. Viele Bühnenkünstler haben ihn dabei erlebt und Zeugnis von ihren Erfahrungen mit ihm abgelegt. Eine Reihe solcher Zeugnisse, die zum Teil auch schon in Erinnerungsbüchern und Programmheften abgedruckt worden sind, hat Rudolf Anders-Krakauer gesammelt, in der Absicht, sie einmal herauszugeben. Die Verfolgungen im „Dritten Reich" zwangen ihn mitten aus der Arbeit heraus zur Emigration, bei der er mir einen Teil seines Materials anvertraute. Nach 1945 ist keine Nachricht von ihm gekommen. Das Mosaik der verschiedenen Äußerungen ergibt trotz einigen Widersprüchen, die durch individuelle Erfahrungen bedingt sein mögen, ein lebendiges Bild vom Regisseur Hauptmann.

Generalintendant Karl Zeiß schrieb: „Gerhart Hauptmann ist gegenüber seinem Bruder Carl die weitaus stärkere Regiebegabung, weil er plastisch sieht, praktisch interpretiert und niemals abstrakt wird ... Was er den Schauspielern und wie er es ihnen sagte, möchte ich mit einem Wort bezeichnen, das Hugo Thimig einmal Paul Schlenther nachrühmte, als er von ‚Erhellungen' sprach, die der Direktor oder Regisseur den Darstellern geben kann. Gerhart Hauptmann hat die Fähigkeit, durch ein Wort, eine Bewegung, einen Tonfall dem Schauspieler blitzartig zu zeigen, wie er einen Gefühlskomplex auszudrücken hat. Er ist ein Regisseur von seltener Eindringlichkeit. Er ruht nicht eher, als bis die ganze und volle Wirkung da ist. Er verträgt keine Lässigkeit, überläßt nichts dem Zufall bei der Première ... Keine Bewegung, kein Blick, kein Gang, keine Geste ohne natürliche Motivierung ... Ihm fehlt als Regisseur wie als Dichter weder das Übersinnliche noch das Heroische ... Aber auch da, bei historischen Geschehnissen, bei historisch gesehenen Menschen, war das Seelische sein Hauptziel." Zeiß führte ein Beispiel an, das für den als „Naturalisten verschrienen Dichter in dieser Hinsicht besonders charakteristisch ist: der Frankfurter Regisseur einer „Florian Geyer"-Aufführung, bekannt als der „Regisseur der Nebengeräusche", hatte in dem Akt zu Rothenburg in Kratzers Herberge einen wirkungsvollen und milieugerechten Einfall: „Es war ein fortwährendes Kommen und Gehen, begleitet vom Knarren einer alten verrosteten Hoftüre." Hauptmann war durchaus einverstanden mit dieser Nuance. Als aber der Tellermann starb und es um die Seele eines Menschen ging, unterband er das Knarren. „Hauptmanns Sinn für Dynamik und Rhythmik", bekundet der Dresdener Spielleiter Georg Kiesau, „ist ungeheuer empfindlich. Mit feinster Fingerspitze fühlt er den Pulsschlag der Szene ... Keine Nuance entgeht ihm. Dem Ausdruck seiner wechselnden Züge während einer Vorstellung zu folgen, ist so, als schaue man auf das zitternde Zucken der Kompaßnadel während einer Schiffsfahrt ... Gegen falsche Töne im sprachlichen Ausdruck ist er so empfindlich, daß sie ihn fast bis zu physischem Schmerz reizen." Eduard von Winterstein schildert das Erlebnis des Regisseurs Hauptmann so: „Wie er Stimmung, Steigerung und Ausklang einer Szene aufbaute, wie er mit nachtwandlerischer Sicherheit die Schauspieler führte, das wird mir ewig unvergeßlich bleiben ... Die Proben waren sehr anstrengend, ja aufreibend. Hauptmann quälte die Schauspieler bis aufs Blut ...; denn er gab sich nicht zufrieden, ehe nicht jedes

Wort so zur Geltung kam, wie er es sich beim Schreiben vorgestellt hatte. Aber das Wunderbare war: die Schauspieler ließen sich gerne quälen; denn sie fühlten, daß hier ein Geist am Werke war, der sie führte und förderte, ohne mit ihnen zu exerzieren." Und Else Lehmann zeichnet ein lebensvolles Porträt ihres Dichters: „Er sitzt bei der Probe im Zuschauerraum. Ganz erfüllt von seinem Werk. Er spricht jedes Wort mit, er zeigt jede Gebärde an, er gerät in höchste Erregung, er lebt mit seinen Personen. Es ist ein seltsamer und ergreifender Anblick, diesen Poeten zu sehen, der keine Außenwelt kennt und nur mit seinem eigenen Werke Zwiesprache pflegt und dabei die leisesten Verschiedenheiten zwischen Darstellung und Werk bemerkt und das eine oder das andere ändert." Das ist das Bild des Dichter-Regisseurs, wie ihn Hauptmann rein verkörperte. Andere Zeugnisse sprechen davon, wie er regieführend bis zur Generalprobe noch an seinem Werke weiterdichtete, also schöpferische Impulse aufnahm. Werner Hinz, der in Darmstadt den Bruno Mechelke in den „Ratten" spielte, erzählt von der „Großzügigkeit, mit der Hauptmann von sich aus kleine Wort- und Satzveränderungen in seinem Werk aus der Regiearbeit heraus vornahm, wenn ein Ausdruck einem Schauspieler nicht lag." Diesem Zeugen hat auch Hauptmanns „Wissen um das Handwerkliche des Theaters" großen Eindruck gemacht, während andere, wie z. B. Gustav Rickelt, ihm die Beherrschung des Handwerklichen absprechen. Nun war er zwar kein geschulter „Theaterfachmann", aber seine intuitive, seine mediale Natur haben ihm ohne Zweifel auch das Handwerkliche — wo es darauf ankam — vermittelt. Der Dichter in ihm war besessen von seiner dichterischen Vision, und so gab es manchmal auch harte Auftritte und Zornesausbrüche; aber immer wieder — und das war charakteristisch für Hauptmanns leicht entzündliches Temperament — legte der Sturm sich bald, und er paßte sich den Gegebenheiten und den Eigenwilligkeiten eines Darstellers an. Oft aber siegte er durch Beharrlichkeit, und selbst große Darsteller beugten sich seinem Willen. „Dem Rittner", so erzählte er mir einmal, „habe ich erst den rechten Fuhrmannsgang beibringen müssen, als er in der Uraufführung den Henschel-Wilhelm, übrigens großartig, spielte." Ferdinand Gregori hat eine anschauliche Schilderung eines Sturmes auf der Probe gegeben: „Es schien, als achte er mit mehr als den uns gegebenen Sinnen auf alles, was in dem engen Bühnenwürfel vorging. Ein fortwährendes Aufspringen war da, ein Eingreifenwollen, das sich auch einmal aus Höflichkeit beruhigte, ehe es zur Tat wurde. Er regte uns über Gebühr auf, wir wurden unsicher, verloren uns von Probe zu Probe mehr und mehr aus der Hand, und selbst der eigensinnige Kainz gab manchmal gegen seine Überzeugung oder doch im Widerspruch zu seinem Instinkt den Wünschen des Dichters nach, weil wir alle ehrfürchtig vor dieser aufgerührten Schöpferkraft standen. Beinahe stammelnd korrigierte er, aber es war für uns das Stammeln der Pythia." Unerbittlich in seinem Zorn konnte Hauptmann sein, wenn ein Spielleiter ihm die innere Vision seiner Dichtung zerstörte. Julius Bab hat in seinem aufschlußreichen Aufsatz „Gerhart Hauptmann als Regisseur" (Gerhart Hauptmann-Jahrbuch 1948) von einem solchen Vorfall berichtet: „In der Jugendblüte des

Expressionismus hatte ein neuer Regisseur am ‚Deutschen Theater' Hauptmanns ‚Einsame Menschen' auf ‚expressionistisch' inszeniert. Der Dichter kam zur Generalprobe, verlangte die sofortige Absetzung der Aufführung und übernahm selbst die Regie. Gleichzeitig wurden einige wichtige Rollen umbesetzt, und in den Szenen, wo nur diese neuen Schauspieler auf der Bühne standen, hatte man also die Gewähr, eine reine Originalarbeit des Regisseurs Hauptmann in einem Hauptmannschen Drama vor sich zu sehen. Von diesen Szenen wurde die Abschiedsszene der Käthe und Anna im 3. Akt — allerdings von Auguste Pünkösdy und Agnes Straub auch außerordentlich gespielt — ein geradezu unerhörtes Erlebnis."

Ich habe selber einmal Gelegenheit gehabt, Hauptmann bei seiner Probenarbeit zu beobachten. Im Bandhaussaal des Heidelberger Schlosses wurde von Gustav Hartung im Sommer 1928 für die Heidelberger Festspiele „Schluck und Jau" inszeniert. Die Besetzung war großartig: Eugen Klöpfer spielte den Jau und Pallenberg war für seine unvergeßliche und von ihm über alles geliebte Rolle des armen Schluckers Schluck eingesetzt. Hauptmann führte neben Hartung Regie. Es ging verhältnismäßig ruhig zu; aber ich konnte den Menschenbildner am Werke sehen, wie er mit plastischen, gelegentlich weitausgreifenden Gebärden, so als knete er weichen Ton zu menschlichem Gebild, den Darstellern Ratschläge gab. Zuweilen war es wiederum, als bossele er verborgene Züge aus hartem Gestein. Werner Krauß hat einmal Frau Margarete ein Erlebnis mit dem Regisseur Hauptmann erzählt, das überaus bezeichnend ist: „Als ich ihm sagte, ich könne mit der Gestalt des Bruno Mechelke in den ‚Ratten' nichts anfangen, ich könne ihm nicht beikommen, erwiderte er: ‚Der Mensch hat die englische Krankheit gehabt, daher sein unsicherer Gang über die große Zehe, und er bricht nicht einen kleinen Zweig Flieder nach dem Mord, sondern er bricht den ganzen Fliederbusch nieder.' Das machte einen tiefen Eindruck auf mich und ich — h a t t e den Bruno!" Es war eine der größten Leistungen von Krauß.

Für kongeniale Darstellungen seiner Figuren bewahrte Hauptmann ein unauslöschlich dankbares Gedächtnis. Immer wieder sprach er von Moissis Montezuma im „Weißen Heiland", von Pallenbergs Schluck, von Sauers Michael Kramer, von Rittners Florian Geyer, und als Heinrich George 1942 im Berliner Schillertheater eine der schwierigsten Figuren Hauptmanns, den Veland, verkörperte, fand des Dichters Lob kein Ende: hier war das Untier, das sich aus dem von Menschenlist überwältigten Halbgott entpuppt, um in einer Orgie maßlos rächenden Hasses sich aus schmählicher Fron zu lösen und im Titanentrotz gegen „Allvaters Bosheit" flügelbewaffnet emporzuschwingen, aus dichterischer Vision Bühnenwirklichkeit geworden.

Hauptmann hat im „Wirbel der Berufung" eine Art Selbstbildnis geschaffen, indem er seinen Erasmus Gotter bei der Arbeit zeigt: „Je weiter die Proben fortschritten, desto mehr entwickelte sich in Erasmus die Bildnerleidenschaft. Die Worte, die Bewegungen der Schauspieler auf der Bühne wurden von ihm in seiner Seele gleichzeitig ausgeführt und ihre Empfindungen gleichzeitig durch-

lebt. Aber diese immaterielle Wiedergeburt vervollkommnete und setzte fort, was der Schauspieler verfehlte oder unvollkommen ließ, und wirkte so fördernd auf die Bühne zurück. Unzählige Male sprang der junge Dirigent, gleichsam lodernd vor Leidenschaft, über den kleinen Holzsteg auf die weltbedeutenden Bretter, um eine Idee, eine Intuition, einen Gedanken für den Schauspieler fruchtbar zu machen und damit in Wirklichkeit umzusetzen. Er unterbrach oder feuerte an, er drängte auf Vertiefung des Erlebens, Verinnerlichung des Wortes und jene Wahrheit im Ausdruck, die so licht und überzeugend ist." Viele Erfahrungen aus seiner eigenen Regietätigkeit hat Hauptmann, gleichsam als Katechismus, in diese Selbstdarstellung verwoben: „Überhaupt bekämpfte er so ziemlich alles, was die Darsteller bis dahin gewohnt waren. Besonders das Laute, das Schreien mußten sie ablegen. Andererseits sprachen sie gelegentlich so leise, als ob sie stumm wären. Erasmus hatte ein sicheres akustisches Gefühl. Er wußte, wie weit sein Arm, und er wußte, wie weit seine Stimme reichte ... Es kommt auf der Bühne auf den beseelten Ausdruck des ganzen Körpers an. Die Körper der meisten Darsteller hatten nichts mit den Regungen ihres Bewußtseins zu tun. Sie wußten nicht, daß selbst in den Bewegungen der Beine und der Füße Denken, Fühlen, Fürchten, Hoffen und Vollbringen, kurz, jede Regung der Seele spürbar ist."

Als nach Otto Brahms Tode im Jahre 1912 sich die Schauspieler seiner Bühne zu einer Sozietät zusammentaten, um die Tradition des Lessingtheaters fortzuführen, schloß Hauptmann sich ihnen an und überredete sogar seinen alten Freund Rudolf Rittner, der seit seiner Abschiedsvorstellung als Florian Geyer 1907 der Bühne ferngeblieben war, wenigstens als Regisseur mitzumachen. Er selbst übernahm für die Eröffnungsvorstellung im „Deutschen Künstlertheater" die Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell". Am 16. September 1913 fand die Premiere statt, und wieder hatte Gerhart Hauptmann revolutionierend gewirkt. Es war ein ganz neuer „Wilhelm Tell", der da über die Bühne ging: Schillers Drama in der schöpferischen Schau Gerhart Hauptmanns (so wie einst Schiller den „Macbeth" oder auch in seiner Bearbeitung den Goetheschen „Egmont" durch sein eigenes Temperament und seinen eigenen Bühneninstinkt geschaut hatte). Es gab in der Kritik eine stürmische und lebhafte Auseinandersetzung für und wider Hauptmann, der den „Tell" als großes schweizerisches Volksstück inszeniert, die Rhetorik radikal beschnitten und die menschlichen Züge der einzelnen Personen nuancenreich herausgebosselt hatte. Der Realismus der Bühnenvorgänge schien manchen Kritikern unvereinbar mit der Stilisierung des Bühnenbildes nach Hodler. Aber gerade Hodlers Kunst hatte ja das Volkhafte in einer leicht monumentalisierenden, holzschnitthaften Vereinfachung bildhaft zum Ausdruck gebracht. Mir schien in der Aufführung, deren Höhepunkt ich mit Julius Bab in der Apfelschuß-Szene sah, Szenerie und Handlung durchaus zur Einheit zusammengewachsen. Die negativen Kritiken hatten es Hauptmann vor allem verübelt, daß er die berühmten Melchthal-Verse über das „Licht des Auges" weggelassen habe. „Ja, das habe ich getan", sagte er einmal zu mir, und seine Begründung erhellt

die Konzeption seiner ganzen Tell=Inszenierung, „weil ein Sohn unter dem furchtbaren Eindruck der Blendung seines Vaters eine solche Arie niemals singen würde. Schiller hat manchmal dem Verlangen eines Schauspielers nach einem Paradestück viel zu willig nachgegeben". Und so war auch der Tell=Monolog „Durch diese hohle Gasse...." unbarmherzig von Hauptmann beschnitten worden. „Ich wate", so schrieb damals Siegfried Jacobsohn, „unbedenklich mit Hauptmann durch das Blut aller Verse, die er niedergemetzelt hat, weil ihm dieses Blut zu dünn war. Er wäre zu tadeln, wenn er irgendwo den Charakteristiker Schiller getroffen hätte. Er hat nur den Rhetoriker Schiller getroffen". Monty Jacobs dagegen fand, daß der Regisseur Hauptmann der Sprache Schillers Gewalt angetan habe, die, „von ihrem Schöpfer zum Tönen und Brausen bestimmt, sich gegen die Hemmnisse des Räusperns und der Kunstpausen wehrt". Schiller, so meint er, habe auf der Höhe seiner Entwicklung sein Theater nur mit Weltbürgern — also nicht mit „prächtigen Schweizer Bauern" bevölkert. Es sei eine zeitlose Welt, in der sein Tell=Drama spiele. Demgegenüber — und ich möchte ihm mit aller Entschiedenheit beipflichten — stellte Herbert Ihering fest, Hauptmann habe den „Wilhelm Tell" seiner eigenen Welt wiedergegeben: „Es war eine dichte und gedrungene Kraft des Menschlichen, die eine pedantische Natürlichkeit ebenso weit hinter sich ließ wie die Hoftheaterdeklamation oder das neuromantische Stimmungstheater ... Hier wurde vielleicht gebosselt, aber gebosselt wie von alten Handwerksmeistern. Gewiß, der Aufführung fehlte der sprachliche Glanz. Viele Sentenzen und „bekannte Stellen" waren gestrichen. Aber es agierten Bauern auf der Bühne, wetterharte, schwerfällige Kerle, die die Worte nur zögernd über die Lippen brachten und den Rütlischwur fast stockend sich abrangen. Das Schweigen bedeutete ebensoviel wie die Rede. In der Stille lag Entschlossenheit und in der Ruhe der Wille zur Tat. Der „Tell" war wieder ein Volksstück geworden. Er spielte nicht zwischen Kulissen, sondern in einer Welt des täglichen Kampfes. Seine Gestalten waren individualisiert, Menschen, ihrer Arbeit und ihrer Freiheit zugekehrt, nicht Fachrollen der verschiedenen Schauspielergruppen."

Der Streit um Hauptmanns Tell=Inszenierung ist längst verstummt. Angesichts der seither an klassischen Werken vorgenommenen Inszenierungsexperimente eigenwilligster Regisseure ist seine Bedeutung verblaßt. Als Musterbeispiel für die visionäre und schöpferische Verbindung des Dichter=Regisseurs mit der Bühnenkunst aber bleibt der 16. November 1913 ein markantes Datum in der Geschichte des deutschen Theaters. Hans Marr, der damals den Tell verkörperte, hat in einem Erinnerungsblatt Hauptmanns Arbeit am „Wilhelm Tell" ein Denkmal gesetzt: „Bald wurde mir klar, wie gut=schillerisch Hauptmann den ‚Tell' gesehen; wie herrlich nackt, schlicht, monumental, alles Beiwerk, alle Längen und Breiten der romantischen Zeit herausgeschält, das große, knappe Drama bezwingend, packend die Proben dazu, stärkstes Arbeitserlebnis! Wie durchblutete er jeden Satz, jedes Wort, wie zeigte er uns in einem Blick, einer kurzen Bewegung, einer Pause Wissen und Gefühlstiefen seiner bezwingenden Menschlichkeit!"

Ehe das Sozietätstheater, das zu Anfang 1914 noch die Uraufführung vom „Bogen des Odysseus" brachte, durch gewisse Zwistigkeiten unter den Sozietären und schließlich durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges sein kurzes Dasein beschloß, hat Hauptmann noch einmal Regie geführt und Kleists „Zerbrochenen Krug" mit Jakob Tiedtke und Else Lehmann als eine vollsaftige niederländische Komödie inszeniert. Seinen Grundgedanken hat er mir einmal auseinandergesetzt: „Die meisten Aufführungen dieser Dichtung, die ich sah, waren eine Grimasse. Der Krampf erstickte den Humor. Daß ein Verbrecher — und noch dazu ein Richter als Verbrecher — überführt wird, ist mehr peinlich als komisch. Und wer hat nicht mit einem armen Sünder Mitleid? Deshalb mußte der Zuschauer selbst zu einem niederländischen Bauern werden, oder der Vorgang auf der Bühne wird ihn mehr peinigen als belustigen." Siegfried Jacobsohn hat dem Dichter in seiner Kritik bestätigt, daß ihm gelungen sei, was nach zahllosen Experimenten bühnenerfahrener Regisseure nicht erreicht wurde: „Er hat einfach den vollen Mut zu der Komik dieser Komödie gehabt, die man bisher entweder um ihrer klassischen Verse willen zu sehr respektiert oder für die man keine Schauspieler gehabt hat."

Man kann von der theatralischen Sendung Gerhart Hauptmanns nicht handeln, ohne von seiner lebenslangen Beschäftigung mit Shakespeares „Hamlet" und seiner leidenschaftlichen Bemühung um ihn als Dichter und Regisseur zu sprechen. Die Gestalt Hamlets hat ihn seit frühesten Tagen magisch angezogen, und das Rätselraten um gewisse Dunkelheiten des überlieferten Dramentextes hat ihn — wie Goethe und so viele andere — unablässig beschäftigt. Durch Wilhelm Meister hatte Goethe einst geplant, den großen weltpolitischen Hintergrund der Hamlet-Tragödie zu vereinheitlichen und zu verstärken, vor dem allein „der Untergang eines ganzen königlichen Hauses in seiner Würde dargestellt werden könne". Hauptmann ist kühner und tätiger vorgegangen. Er hat einen inneren Umbau des 4. Aktes vorgenommen, der auch auf die Struktur der anderen Akte nicht ohne Einfluß bleiben konnte, ja sogar die Einfügung einiger Stützen erforderte. So hat er eine Hamlet-Bearbeitung geschaffen, die s e i n e Vision des Dramas darstellt, alte Widersprüche auflösend, wobei er sich nun freilich in neue Widersprüche verwickeln mußte. Im tiefsten überzeugend ist Hauptmanns Bearbeitung daher nicht. Als Werk eines innerlich überzeugten schöpferischen Menschen, der als Dichter und als Regisseur seine eigene reiche Persönlichkeit eingesetzt hat, forderte sie ernste Auseinandersetzung. An einem mehr als vierstündigen Bühnenabend hat Hauptmann seine Vision am 8. Dezember 1927 im Dresdener Staatstheater zur Debatte gestellt als einen „Versuch, dem Werke Shakespeares etwas von seiner Symmetrie wiederzugeben und so seine wahre Gestalt (die nach Hauptmanns Meinung in den beiden Quartodrucken von 1603 und 1604 durch die Rollenabschreiber verstümmelt und verwirrt worden war) ahnen zu lassen. Goethen folgend, war er zunächst bemüht, den weltpolitischen Hintergrund wuchtiger hervortreten zu lassen. Die kriegerische Spannung zwischen Dänemark und Norwegen, in der sich die menschliche Hochspannung innerhalb des von Verbrechen heim-

gesuchten dänischen Königshauses wie in einer Spiegelung fängt, wird über die fragmentarischen Andeutungen des überlieferten Textes hinaus plastisch hervorgetrieben. Hierzu fügte Hauptmann eine Szene bei dem alten Norweg ein, der die Gesandten des Dänenkönigs bauernschlau übertölpelt und die militärischen Aktionen seines Neffen Fortinbras durch diplomatische Ränke deckt. Die Szene trägt ohne Zweifel zur Klärung der zu Beginn des Dramas gegebenen politischen Situation bei. Hamlets Schicksal ist so von vornherein entschiedener in diese Konstellation einbezogen, und dadurch wird die Hauptänderung vorbereitet, die Hauptmann im vierten Akt vornahm. Er läßt den nach England verschickten Hamlet sich alsbald aus den Schlingen der Entführer Rosenkrantz und Güldenstern lösen und mit Fortinbras ein Bündnis zur Bekämpfung des Usurpators Claudius schließen. Er und nicht Laertes ist es darum, der den Aufstand in den Königspalast trägt und vom „schnöden König" seinen Vater fordert. Diese Umstellung ist der Kern der Hauptmannschen Bearbeitung; denn niemals, so meinte er, hätte Laertes, um den von Hamlet getöteten Polonius zu rächen, eine solche Gefolgschaft zur Rebellion zusammenscharen können, während Hamlet nach dem überlieferten Text über viel Anhang im Volke verfügte; unverständlich wären auch die bitteren Worte des Aufruhrführers gegen die Königin im Munde des Laertes. Rollenvertauschungen seien bei dem zu Shakespeares Zeit üblichen Raubdruckverfahren durchaus wahrscheinlich, ja von Zeitgenossen bestätigt. Daß der Zauderer Hamlet, der immer vergeblich die ihm auferlegte Tat sich abzuringen müht, nun so plötzlich zu jäher Aktion erwachen sollte, wollte wiederum den Kritikern Hauptmanns nicht einleuchten. Dieser Einwand hält indes kaum stand. Denn auch der Aufruhr Hamlets ist ja nur ein Strohfeuer, das kraftlos beim Anblick der wahnsinnigen Ophelia zusammensinkt; ein Motiv, das Hauptmann hier mit sicherem dichterischem Instinkt eingefügt hat. Dennoch ist es höchst unwahrscheinlich, daß er die rechte Spur Shakespeares verfolgt hat; denn er mußte, um seine Auffassung durchzusetzen, zuviel unzweifelhaftes Shakespearegut opfern, vor allem den tiefen und bedeutsamen Monolog Hamlets beim Anblick der vorrückenden Fortinbrastruppen: „Wie jeder Anlaß mich verklagt . . ." Es ist auch unwahrscheinlich, daß der König angesichts des offen rebellierenden Hamlet plötzlich aus seiner verschlagenen, feigen Geducktheit ihm gegenüber zu offener, zwar dreister, aber doch mutiger Leugnung des Verbrechens sich aufraffen sollte. Und wenn im fünften Akt der Totengräber vom Prinzen Hamlet redet, der im fernen England weile, so paßt das nicht damit zusammen, daß dieser eben eine große Revolte geführt haben soll, an der so viel Volkes teilnahm, daß es auch dem Totengräber nicht entgangen sein konnte. Schön und groß ist in Hauptmanns Fassung der Schluß. Nach dem hierher gerückten Monolog „Sein oder Nichtsein" verfällt Hamlet wieder ganz der leidvollen Passivität und wird erst durch die Tücke des mißtrauischen Königs aus ihr aufgerüttelt, der ihn in den verräterischen Zweikampf mit Laertes verlockt, aus dem mit elementarer Gewalt die Rachetat erwächst. Hierdurch wird die Situation des sich selbst durch ein Übermaß an feiger Vorsicht ans Messer liefernden Königs tragisch vertieft. Als

Ganzes hat Hauptmanns Lösungsversuch, so konsequent er seiner Eingebung folgt, doch nur Licht und Schatten im Rätsel um Shakespeares „Hamlet" anders verteilt. Dem Regisseur Hauptmann aber glückten in Dresden starke und suggestive Wirkungen. Selten war die Erscheinung des Geistes auf der Schloßterrasse von Helsingör so wahrhaft gespenstisch wie damals. Sie ballte sich aus der Nordlandnacht nebelhaft als Vision zusammen, um dann wieder in ihr zu zerfließen. Die Schauspielszene vermittelte den Alpdruck, der über diesem tollkühn-genialen Spiel zwischen Sein und Schein lastet, viel überzeugender als die rein äußerlich empfundene der damals viel besprochenen Berliner Jeßner-Inszenierung mit Kortners Hamlet; Jeßner war es wesentlich auf das Bildhafte der Massenpanik angekommen, während man in Hauptmanns Inszenierung die einsame Panik des Königs unmittelbar erlebte, der mit mechanisch sich regenden Händen, wie vom übermächtigen Gewissen gelähmt, einen unheimlich leeren Beifall klatschte. Den Schauspielern merkte man die Begeisterung an, mit der sie der Regiearbeit Hauptmanns gefolgt waren; sie mußte für manchen stehengebliebenen Hoftheaterzug entschädigen. Felix Steinböck, der den Hamlet verkörperte, hat von dieser Begeisterung Zeugnis gegeben: „Ich habe den Hamlet seinerzeit in viel zu junger, unreifer und technisch unfertiger Darstellung gespielt und staune in der Erinnerung, mit wieviel Geduld, Vertrauen und nimmermüder Hilfsbereitschaft Hauptmann meine Versuche lenkte, unterstützte und ermutigte. Er hatte von jeder Szene, jedem darstellerischen Moment ein ganz klares, plastisches Vorstellungsbild, das er dem Schauspieler auf die einfachste, faßlichste Art deutlich machte. ... Und wie gütig, freundlich wußte er jedem Darsteller, gleichgültig, welche Rolle er spielte, zu begegnen. Wie befeuernd die bloße Nähe des Dichters!"

Der Dichter und Menschenbildner als Regisseur, dem es darauf ankam, durch Erzeugung der höchsten Illusion die Vision der eigenen Dichtung und der Dichtungen anderer zu vermitteln, Gestalten wandeln zu machen und das Seelische herauszumodellieren, und sei es auch durch eine beiläufig scheinende körperliche oder stimmliche Nuance, ein leidenschaftlicher Magier der Bühnenkunst — noch, wenn er vor Erregung zu stammeln begann: so hat Gerhart Hauptmann seine theatralische Sendung erfüllt. Ein Sonderfall, der nicht nachgeahmt werden kann, an den nur eine verwandte schöpferische Erscheinung in etwa erinnern würde.

Hauptmanns mediale Natur ist der Zauberschlüssel, der ihm die Welt des Theaters erschloß, wie er durch ihn auch den schöpferischen Zugang zu seinen dramatischen Gestaltungen fand. Frau Margarete Hauptmann hat mir einmal erzählt, Gerhart sei überhaupt erst wieder ganz er selbst, wenn er dramatisch arbeite, er zeige dann ein gewandeltes Wesen, die Sprache und selbst der Gang seien gewandelt, man merke ihm in allem und jedem die dramatische Arbeit an. Diese Beobachtung zeigt, wie Hauptmann — einem hochempfindlichen Instrument vergleichbar — sich selbst, unter seinen Gestalten wandelnd, intuitiv darzustellen vermochte. Wie es ihm gegeben war, diese Darstellung zu vermitteln, das hat einmal Rainer Maria Rilke in einem Brief an Helene von Nostiz unnach-

ahmlich beschrieben, den ich zuerst in meiner Erlanger Gedächtnisrede 1946 zitiert habe und der in „Gerhart Hauptmann, Sieben Reden" (1947) veröffentlicht worden ist:

„Meine Vorstellung von Hauptmann, mein überzeugtes und sozusagen ewiges Verhältnis zu ihm bildete sich damals in einigen sehr gesammelten Stunden heraus, in den Stunden auf der Generalprobe" zum „Michael Kramer" —, „da ich fast allein mit ihm in dem unwirtlichen dunklen Theater war. Er saß neben mir, weiß ich noch; ich dachte, er säße immer da. Aber plötzlich, von Zeit zu Zeit, erschien er oben wie in einem Spiegel und ging sicher und vorsichtig, mit ganz beleuchtetem Gesicht unter seinen bedrängten halbfertigen Figuren herum und hatte etwas völlig Unbeschreibliches vor ihnen voraus. Und manchmal, wenn er eine Wendung tat, erschrak man — in der Art, wie man sich selbst durch einen unerwarteten Spiegelzusammenhang von hinten sieht, in einer Ansicht, die man nicht kennt und die doch von Anfang an zu einem gehört."

JACINTO BENAVENTE

(1866—1954)

Von Konrad Schrögendorfer (Wien)

Der Versuch, Benaventes Lebenswerk knapp zu umreißen, muß in vieler Hinsicht ein Fragment bleiben. Verhindert schon der geringe Umfang dieser Arbeit, Benaventes 173 Stücke, die er im Verlaufe seines genau sechzigjährigen Schaffens (1894 bis 1954) schrieb, auch nur dem Namen nach vollständig anzuführen, von einer eingehenderen Würdigung ganz zu schweigen, so wird eine zusammenfassende Darstellung seiner Stücke nach Gruppen dadurch erschwert, daß sein dramatisches Schaffen nur mit einiger Schwierigkeit systematisch aufzugliedern ist. Diese Arbeit muß sich daher begnügen, einzelne seiner Stücke, die als besondere Ausformungen seines Stiles anzusehen sind, in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken, um dadurch zu einer allgemeinen Charakterisierung des theatralischen Werkes von Jacinto Benavente zu gelangen.

Im Durchschnitt wurden von 1894 bis 1954 jedes Jahr drei Benaventestücke uraufgeführt. Eine Ausnahme bilden die Jahre 1936 bis 1940, wo infolge des spanischen Bürgerkrieges des Dichters Schaffen ruhte. Benavente hat sich in 25 verschiedenen Stückgattungen versucht, deren es im spanischen Theater eine größere Anzahl gibt als im übrigen europäischen. Innerhalb dieser 25 verschiedenen Stückgattungen, wie „Chascarrillo", „Novela escenica", „Cuento", „Jugueto comico", den verschiedenen Tragödien- und Komödienabarten usw., schrieb er insgesamt 103 Komödien, 25 Dramen, 8 Operetten und 37 Einakter. In diesen Zahlen sind seine Übersetzungen und Bearbeitungen englischer und französischer Dramatik enthalten, wie Shakespeares „König Lear", „Viel Lärm um Nichts", Molières „Don Juan", Dumas' „Mademoiselle de Belle-Isle" u. a.

Betrachtet man des Dichters Schaffenskurve, so läßt sich feststellen, daß Benaventes größte Produktivität in die Jahre 1901 bis 1909 fällt und 1907 ihren Höhepunkt erreicht, wo in Madrid zwölf seiner Stücke uraufgeführt wurden, darunter sein bekanntestes: „Los intereses creados" (Der tugendhafte Glücksritter). Dann ist bis 1914 ein starker Abfall auf durchschnittlich nur ein Stück pro Jahr festzustellen, worauf mit erwähnter Unterbrechung seine Produktivität bis zu seinem Tode 1954 wieder auf durchschnittlich zwei Stücke pro Jahr ansteigt. Den Hauptteil von Benaventes Schaffen machen seine Komödien aus, Operettentexte schrieb er die meisten in der Zeit seiner größten Produktivität, während sein Dramenschaffen sich ziemlich gleichmäßig auf die ganze Schaffenszeit verteilt.

Benaventes Leben verlief ziemlich gleichförmig. Er wurde am 20. August 1866 in Madrid als dritter Sohn des berühmten Kinderarztes Dr. Mariano Benavente geboren. Seine Kinderleidenschaft war das Lesen aufregender Geschichten und sein Puppentheater, für das er selbst Stücke verfaßte. Vom 12. bis zum 15. Lebensjahr erlernte er die englische, französische und italienische Sprache und erwählte Shakespeare und Molière zu seinen Lieblingsautoren. Nach der Matura begann er die Rechte zu studieren, was er aber nach seines Vaters Tod, 1885, sofort aufgab und nun regelmäßig für Zeitschriften zu schreiben begann, literarische Zirkel besuchte und einige Reisen nach Paris machte. 1894 wurde sein erstes Stück: „El nido ajeno" (Das fremde Nest) uraufgeführt und vom Publikum kühl aufgenommen. Zwei Jahre später erlebte er mit „Gente conocida" (Bekannte Leute) seinen Durchbruch als Dramatiker. Er redigierte damals auch die Zeitschrift „Vida literaria", deren Redaktion er aber im Jahre 1900 niederlegte. Seine Stücke schrieb er entweder in Madrid oder in Aldeaencabo, einem Dorf bei Toledo. 1909 und 1910 wendet er sich besonders dem Kindertheater zu. 1912 sollte er in die Königliche Spanische Akademie aufgenommen werden, entschuldigte sich aber, er hätte keine Zeit, eine Antrittsrede vorzubereiten und wurde erst später als Ehrenakademiker aufgenommen. Während der Jahre des ersten Weltkrieges und besonders 1918, als Benavente Deputierter war, beschuldigte man ihn der Deutschfreundlichkeit. 1922, vor seiner Reise nach Amerika, wurde der Dichter offiziell gebeten, Aufführungskritiken seiner Werke nach Stockholm zu schicken; er war für den Nobelpreis vorgeschlagen worden. Benavente vergaß darauf. Als er nach seiner Vortragsreise in Argentinien die Anden überquerte, erhielt er in einem kleinen Dorf die Nachricht, der Nobelpreis wäre ihm verliehen worden, worauf er seine Reise nach Nordamerika ausdehnte. In New York war Benavente früher schon durch sein Stück „La Malquerida", in amerikanischer Version: „The passion flower" bekannt geworden. In der Zeit des spanischen Bürgerkrieges, in dessen Verlauf er sich in Madrid und Valencia aufhielt, trat von 1936 bis 1940 eine Pause in seinem Schaffen ein. 1945 machte er eine zweite Amerikareise und erlebte bei seiner Rückkehr nach Madrid einen triumphalen Empfang. Am 14. Juli 1954 starb der Dichter in Madrid nach langwieriger Krankheit und hinterließ zwei vollendete Stücke: „Por salvar al amor" (Um die Liebe zu retten) und „El bufón de Hamlet" (Der Narr Hamlets), welche inzwischen, besonders letzteres, mit großem Erfolg aufgeführt wurden. Soviel über Benaventes Leben.

Ende des 19. Jahrhunderts machten sich in der europäischen Dramatik moderne geistige Bestrebungen bemerkbar, die tief in unsere Gegenwart hinein wirken. Politisch ökonomische Probleme und tiefer als Sitte und Tradition in das Wesen und die Mechanismen des menschlichen Lebens eingreifende psychische und soziale Probleme drängten in den Vordergrund. Man strebt nun nach tieferer Motivation des menschlichen Verhaltens. Anstatt dem Zuschauer im Theater moralische Beispiele, Formeln und Lösungen zu bieten, geht es nunmehr darum, ihm die unterdrückten Kräfte der Instinkte, die Leidenschaften als Impuls des psychischen Mechanismus zu zeigen. Man will dem Menschen die

Mittel in die Hand geben, sich selbst kennenzulernen und ihn dadurch zu verzeihen lehren. Anstatt sittliche Dogmen aufzustellen, sucht die Kunst durch ängstliche Fragen nach Antworten, die durch und für den Menschen gegeben werden. Es findet, dramaturgisch gesehen, eine thematische Befreiung, eine Erweiterung und Vertiefung des Themenbereiches statt, die in den verschiedensten nebeneinander existierenden Richtungen ihren Ausdruck, ihre formale Ableitung findet. In Spanien ist es Benavente, der wie kaum ein zweiter europäischer Dramatiker, diesen erweiterten Themen- und Problembereich in seiner dramaturgischen Technik zu verarbeiten imstande ist.

Das Jahr 1898, in dem der kubanische Krieg zu Ende ging und Spanien seine letzte amerikanische Kolonie verlor, bedeutet einen Markstein in der kulturellen Entwicklung des Landes. Moderne Bestrebungen fanden in Spanien Einlaß, man suchte sich in sozialen und kulturellen Belangen an das übrige Europa anzugleichen. Die Schriftsteller, die in dieser Zeit in Erscheinung traten, werden die „Generation von 98" genannt. Man zählt u. a. dazu: Miguel de Unamuno, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclan, Pio Baroja, José Martínez Ruiz (Azorin), Manuel und Antonio Machado, Linares Rivas und Juan Ramón Jiménez[1]). Unter diesen Vertretern der „Generation von 98" ist Benavente der mit Abstand beste Dramatiker, obwohl er nicht ostentativ in die Erneuerungsbestrebungen der Gruppe eintritt. Benavente hat sich nie mehr vom Neuen fortreißen lassen, als es ihm sein Grundsatz, sich selbst treuzubleiben, gestattete.

Als er im Jahre 1894 in das literarische Leben eintrat, herrschte auf der spanischen Bühne die hochtrabende Ausdrucksweise eines José Echegaray, mit der sich Autoren verschiedener Richtung, wie Perez Galdós, Dicenta, Guimerá u. a. identifizierten. Es war ein Theater auf hohem Kothurn, mit rigorosen moralischen Begriffen, reißerisch in seinen Effekten leidenschaftlich gesteigerter Männlichkeit. Echegaray konstruiert seine Werke, wie „El gran Galeoto" (Der große Galeoto) oder „O Locura o Santidad" (Wahnsinn oder Heiligkeit) mit Strenge und Konzentration. Die dramatische Einheit im Werk von Perez Galdós (Misericordia: Barmherzigkeit; El amigo Manso: Freund Manso) ist breiter, diffuser; er gibt in seinen Stücken mehr Charakter- als Handlungsentwicklung. Der feuilletonistische Themenschatz Echegarays und die menschliche Schwergewichtigkeit Perez Galdós' finden nun um 1898 in der spanischen Gesellschaft nicht mehr das erwartete Echo. Im Gegensatz dazu werden von der „Generation von 1898" die großtönenden Phrasen gemieden. Die thematischen Erwartungen der Zuschauer finden in den aus dem Ausland importierten Stücken sowie im Theater Benaventes ihre Befriedigung.

Bei der „Generation von 98" herrscht formal das Stück in drei Akten, mit strenger Wahrung der zeitlichen Einheit, vor. Die Handlung braucht sich in jedem Akt nur in einer oder zwei Szenen zu konzentrieren. Den Rest des Aktes

---

[1]) Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporanea. Colleccion Panoramas, II. Madrid, 1956.

nehmen Milieubeschreibungen, Darstellungen von Typen, intellektuelle oder moralische Geistreicheleien ein. Der Dialog, im konventionellen realistischen Modell, wird in bezug auf das Thema sehr elastisch. Über alles darf gesprochen werden, nur nicht über Leidenschaften. Der Schauspieler, der früher an die Deklamation wilder Leidenschaft oder großer Gemütsbewegungen gewöhnt war, mußte umlernen und sich dem neuen, leiseren Ton anpassen. Die künstlerische Ganzheit des Stückes unterwirft sich dem unmittelbaren Effekt auf das Publikum. Daraus entsteht ein neuer Stücktyp, der durch die strategische Verteilung effektvoller Szenen, der sich die dramatische und dialogische Bewegung unterordnet, charakterisiert ist. Diese kulminierenden Szenen sind nicht im dramatischen, sondern im literarischen Sinne kulminierend. Sie genügten scheinbar, um das Interesse des Publikums über längere Dialogstrecken wachzuhalten. Anspielungen auf politische, künstlerische und besonders literarische Zustände sind nicht selten. Die Generation von 98 schreibt ein Theater, das arm an Charakteren und Konflikten ist. Das Charakterkonzept wird oberflächlich. Die Charakterisierung der Figuren wird meistens durch eine Anhäufung äußerer oder anekdotischer Details erreicht. Die Konflikte erstrecken sich auf die bevorzugten Zonen des Sozialen und Sentimentalen. Autoren wie Unamuno und Galdós, die tiefmenschliche Konflikte bringen, finden in dieser Zeit wenig Echo[2]). Neben diesem aktuellen Theater der „Generation von 98" gab es zu dieser Zeit noch das Theater in Versen, dessen Themenbereich historisch ist.

Die „Generation von 98" und vor allem Benavente schrieben ein Theater, das sich nicht organisch in die spanische Theatertradition einfügt. Die Spanier lieben in ihrem Theater seit jeher die plastische Struktur des Handlungsaufbaues, die konkrete Menschenzeichnung, den „hombre de carne y hueso", den Menschen aus Fleisch und Knochen, auf der Bühne. Mit dem Eindringen moderner Ideen um die Jahrhundertwende, zeigt sich im spanischen Theater die Tendenz: vom Plastisch-Konkreten weg zum Transzendentalen[3]). Benavente selbst schreibt keineswegs typisch spanisches Drama, was ihm oft von der spanischen Theaterkritik vorgeworfen wurde. Er läßt jedweden Einfluß ausländischer Dramatiker auf sich einwirken und verarbeitet ihn in seinem besonderen Stil. Hätte er der Tradition gemäß spanisches Drama mit seinem konkreten Menschenbild, der Plastik im Handlungsaufbau geschrieben, hätte er die modernen Einflüsse nicht in dem Maße verarbeiten können, wie ihm dies seine individuelle Technik gestattete. Man wird aber, von ausländischer Warte betrachtet, feststellen müssen, daß moderne Einflüsse, wie Psychoanalyse, ideologische Ideenkonstruktionen usw., ihn nie in dem Maße beeinflußten, daß sie zu Gestaltungsprinzipien der Dramaturgie seiner Stücke wurden. Benavente hat seinen individuellen Theaterstil, der unabhängig von ausländischen Einflüssen gegeben ist, der aber auch nur zum geringen Teil aus der Tradition des spanischen Dramas resultiert.

---

[2]) Ebenda.
[3]) Enzo Aloisi, El teatro de Benavente en el sigo, Santa Fé, 1954.

Ein Stil, dem moderne Ideen nur Stoff für die intellektuell klare Kontrapunktik seiner in der äußeren Handlungsführung (plot) kalt konstruierten Dialogstücke sind, deren inneres Leben sich im Primum movens der in alle Richtungen weisenden Kontrapunktik des Dialoges abspielt, durch die die Grundidee des Benaventetheaters, seine „Entsagungsdoktrin" durchscheint, während im äußeren Arrangement der Handlungsführung und der Figurenzeichnung Benaventes Theater einem Puppentheater nicht unähnlich ist[4]).

Benaventes erstes Stück: „El nido ajeno" (Das fremde Nest, 1894) erregte beim Madrider Publikum nicht viel Interesse. Um so mehr sein zweites: „Gente conocida" (Bekannte Leute, 1896), welches als bewußte Reaktion gegen den Echegaraystil seine Wirkung nicht verfehlte. „Es war eine Revolution des guten Geschmackes und der Logik gegen das Phantastische und Unreale, eine Revolution der neuen Ideale, die von Ibsen und Henri Becque verkündet wurden[5])."

In „Gente conocida", wo die Heldin Angelita für ihr Frauenrecht gegen eine von den Eltern diktierte Interessenheirat kämpft, knüpft Benavente an Ibsen an, indem er die Revolte der Frauen gegen die Konventionen der Gesellschaft zeigt. Im Aufbau des Stückes befolgt er jedoch nicht Ibsens bzw. Scribes Technik, sondern die von Henri Becque, der in seinen Stücken „tranches de vie" geben will[6]). War in „Gente conocida" die Dekadenz aristokratischer Familien Gegenstand der Satire, so zeigt der Dichter im nächsten Stück: „La comida de las fieras" (Das Mahl der wilden Tiere, 1898) das traurige Schicksal einer ruinierten adeligen Familie, die gezwungen ist, sich ihrer Habe zu entäußern. Auch in diesem Stück steht eine Frau im Mittelpunkt: Victoria, der Prototyp der Heldin Benaventes, die sich rein und stark gegen eine korrupt und schwächlich gezeichnete Männerwelt abhebt.

Benaventes erste Erfolge sind eine Satire der hohen Gesellschaft. In „La gata de angora" (Die Angorakatze, 1900) stellt er eine frivole Dame in den Mittelpunkt, die einen Künstler seelisch ruiniert. In „Lo cursi" (Der Kitsch, 1901) schrieb er eine Eifersuchtskomödie mit bitterem Sarkasmus gegen das Allzumoderne in den Künsten und bei den Künstlern. In „La farandula" (Komödiantentum, 1897), „La Gobernadora" (Die Gouverneurin, 1901) und „El primo román (Der erste Roman, 1901) wendet er seine satirische Aufmerksamkeit dem Leben in den Provinzen zu.

Betrachtet man diese ersten Stücke Benaventes, ist man überrascht, wie verschieden sie sind von den Stücken, die vor ihm die Bühne beherrschten. Vor Benavente war das spanische Drama unter der Herrschaft des „gut gemachten Stückes" Scribescher Prägung. Mit Benavente hört das auf. Der Dichter bedient sich nicht mehr der Scribeschen Methode des ökonomischen Stückaufbaues, er hat nicht wie Echegaray das Geschick, die Handlung mathematisch konstruiert aufzubauen. Er will es gar nicht. Benavente scheint sein Thema immer mit einer gewissen Schwierigkeit zu entwickeln und braucht dazu relativ viel Charaktere.

---

[4]) Walter Starkie, Jacinto Benavente, London 1924.
[5]) Julia Martinez, El Teatro de J. Benavente, Madrid 1941.
[6]) Walter Starkie, a. a. O.

Die ersten Akte seiner Stücke sind im allgemeinen voll Bewegung. Doch geschieht handlungsmäßig wenig. Seine Methode Stücke zu schreiben, ist im Dialog zentriert. Die Charaktere seiner Stücke werden im Dialog, und vorwiegend durch äußere Charakterisierung erklärt. Oft beginnt die Handlung erst im zweiten Akt und der erste hat lediglich die Funktion einer Ouvertüre, die Atmosphäre schafft[7]). Die Kritik beklagt vielfach, daß Benavente scheinbar unfähig war, die ökonomische Methode des französischen Dramas durchzuführen. Dennoch erreicht Benavente durch Nebencharaktere, daß mittels zahlreicher Episoden das Interesse des Zuschauers ständig wachgehalten wird.

Benaventes größte Fähigkeiten liegen im Dialog. Starkie[8]) setzt den Dialog Benaventes im Niveau dem Oscar Wildes gleich. Den Effekt der Satire erreicht Benavente in seinen Stücken nahezu immer durch blitzenden Witz und funkelnde Pointierungskunst — oft aber hat die Kaskade der Epigramme wenig mit der Situation des Stückes zu tun, in der sie vorgetragen wird. In den Stücken nach 1901 ist auch eine Tendenz zu euphuistischem Ausdruck zu bemerken, der ja im spanischen Drama seit Gongora traditionell verankert ist.

In den Stücken, die das Leben der Mittelklasse satirisch aufs Korn nehmen, beginnt Benavente von der Oberfläche in die Tiefen der Gesellschaft einzudringen. Seine Satire meldet sich. In ideeller Hinsicht weicht die „saeva indignatio", die er bei der satirischen Verspottung der oberen Gesellschaft an den Tag gelegt hatte, einem „beinahe mystischen Pessimismus[9])", vor welchem er in seine Doktrin der Entsagung flieht.

Im Vergleich mit Ibsen etwa, kämpft Benavente nicht im Glauben an die Wahrheit gegen eine korrupte Gesellschaft an. Er zeigt nur die Falschheit gesellschaftlicher Konventionen, den menschlichen Egoismus, die grausame Logik des modernen Lebens, bietet aber keine Lösungen.

„El hombrecito" (Der kleine Mensch, 1903) und „Rosas de otoño (Rosen des Oktobers, 1905) beschreiben das Leben der oberen Mittelklasse in Madrid, wo noch Geld vorhanden ist, das Leben nicht schwer ist und die Menschen sich langweilen. Auch in diesen beiden Stücken stehen Frauen im Mittelpunkt.

Seit 1898 ist ein betonter Umschwung ins Feministische im kulturellen Leben Spaniens festzustellen. Die liberale Frauenbewegung kämpfte für die Rechte der Frau in der modernen Gesellschaft. Für Benavente ist die Frau das künstlerische Medium, den Grundgedanken seiner Dramatik: die christliche Idee der Entsagung, des Opfers, auszudrücken. Durch diese Grundidee, die allen seinen bedeutenden Werken zugrunde liegt, werden die modernen Tendenzen des europäischen Lebens, die bei anderen Dramatikern die Konventionen der Gesellschaft zersprengen, bei Benavente in die Formen der gesellschaftlichen Konvention und der Tradition, soweit diese im ewigen Recht verankert sind, zurückgebunden. Zwischen mannigfaltigsten modernen Tendenzen und dem entsagungsvollen Zurückkehren in den Bereich traditioneller Bindungen spannt sich das Kräftefeld von Benaventes Dramatik, das der Autor in seinem pointier-

---

[7]) Ebenda. [8]) Ebenda. [9]) Ebenda.

ten, fein nuancierten Dialog ausmißt, es in allen, durch die Kunst der Sprache ausdrückbaren Möglichkeiten deutet und dabei den dramatischen Lebensnerv seiner Stücke, eben den Dialog, mit den mannigfaltigsten dramatischen Formen umkleidet.

Es wäre falsch, Benavente rückhaltlos als modernen Dramatiker anzusehen. Moderne, alte Bindungen auflösende Ideen und ein Pessimismus bezüglich deren Durchführbarkeit im Bereiche harmonisch menschlicher Lebenshaltung halten sich in seinem Werk die Waage. In diesem Gleichgewicht liegen auch die Wurzeln des modernsten spanischen Dramas[10]). Die weibliche Psyche dünkt nun dem Dichter größerer Opfer fähig, ist also geeigneter, die Grundidee seiner Dichtungen auszudrücken. Aus diesem Grund besitzt das Theater Benaventes einen starken feministischen Einschlag. So hat die Heldin von „Rosas de otoño", Isabel, das Unglück, an einen Mann gebunden zu sein, der ein nichtsnutziger Weiberheld ist, bis ihn sein nahendes Alters veranlaßt, zu ihr zurückzukehren und bei ihr Trost zu suchen. Zahlreich sind die Anklagen, die Isabel gegen die Gesellschaft schleudert, die die Frauen zwingt, der Spielball der Männer zu sein, schließlich fügt sie sich aber in ihr Schicksal und heißt seine späte Liebe, die „Rosen des Oktobers" willkommen.

In „Por las nubes" (Durch die Wolken, 1909) und „La losa de los sueños" (Die Traumfalle, 1911) nimmt der Dichter das Leben der unteren Mittelklassen in Madrid aufs Korn, wo das Leben schwer ist, wo jedoch die äußere Haltung inmitten der Entbehrungen aufrechterhalten wird. In seiner durch Güte gemilderten Satire geißelte er in diesen Stücken die bemitleidenswerten Eitelkeiten und Laster des niederen Mittelstandes.

In den Dialektstücken „Señora Ama" (Frau Gebieterin, 1908) und „La malquerida" (Die Gehaßte, 1913) suchte Benavente die Einwände zahlreicher Kritiker zu widerlegen, daß er nicht imstande wäre, lebensvolle Figuren auf die Bühne zu stellen. Beide Stücke spielen in kastilischen Dörfern und haben Frauen zu Hauptfiguren. In „Señora Ama" ist es eine Bauernfrau, die die erotischen Eskapaden ihres Mannes duldet, bis es ihr gelingt, ihn durch ein Kind an sie zu binden. In „La malquerida" zeichnet Benavente die Liebe zwischen Acacia und ihrem Stiefvater Esteban, der den Bräutigam Acacias ermorden läßt. Raimonda, seine Frau, die Mutter Acacias, derselbe Typ Frau wie Isabel in „Rosas de otoño", entdeckt das fürchterliche Geheimnis, verzeiht ihrem Mann, wird aber durch die wilden Haßausbrüche Acacias dazu getrieben, ihr Geheimnis öffentlich preiszugeben, worauf Esteban sie erschießt.

Aus keiner männlichen Gestalt seiner Werke, spricht Benaventes Verachtung für alles Männliche so direkt, wie aus der Figur des Esteban. In seinen Stücken hat der Dichter fast durchwegs den Frauentypen den edleren Part zugedacht, und die Männer feige, zaghaft und egoistisch gezeigt. Die Helden Benaventes sind flacher und schwächer gezeichnet als die Frauen. Sie sind fast alle von des

---

[10]) Konrad Schrögendorfer, Moderne spanische Dramatik, in: Maske und Kothurn, Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft, Wien, 1959, Heft 1.

Gedankens Blässe angekränkelt. Immer die Motive ihres Handelns analysierend, vergeuden sie ihre kostbare Energie: „Benaventes Charaktere streben ihre Gestalt und ihr eigenes Leben auf Grund ihrer Komplexität, ihrer Neigung zur Selbstanalyse zu verlieren. Wie die Figuren Pirandellos sind Benaventes Menschen mehr Maschinen der Intellektualität, Puppen, als Menschen aus Fleisch und Blut. Auch konnte er seine männlichen Charaktere weniger durch idealistische Entsagung verbrämen[11])."

Um 1900 war Benavente als größter zeitgenössischer Satiriker Spaniens, der die Fehler der modernen Gesellschaft unter die satirische Lupe nahm, allgemein anerkannt. Mit dem Aufkommen idealistischer Bestrebungen um die Jahrhundertwende setzte bei ihm eine definitive Entwicklung idealer Figurentypen, im Mittelpunkt von Stücken stehend, ein, die den Gegensatz zwischen realer Welt und Traumwelt der Phantasie verarbeiten. Gemäß seiner tief katholischen Geisteshaltung konnte Benavente nicht am Aufkommen des Idealismus, wie es Brunettiere in seiner Rede „La Renaissance de l'Idealisme" prophezeit hatte, vorübergehn. Mit „Sacrificios" (Opfer, 1901) und „Alma triunfante" (Triumphierende Seele, 1902) schuf er Typen moderner Stücke, wie sie Maeterlinck und Curel in Frankreich und Enrico Butti und Alberto Bracco in Italien eingeführt hatten. Auch in diesen Stücken läßt Benavente das weibliche Element rückhaltlos dominieren. Gemäß der größeren Opferfähigkeit der Frau sieht er in ihr ein geeigneteres Objekt der Idealisierung als im Mann.

In „Sacrificios" geht es in Form einer subtilen psychologischen Tragödie um den Opfertod eines Mädchens, das damit die Liebe ihrer Schwester retten will, aber nur das Gegenteil erreicht, In „Alma triumfante" zeigt Benavente eine Frau, die aus einem Irrenhaus in ihr Heim zurückkommt und dort erfahren muß, daß ihr Mann mit einer anderen Frau ein Kind hat, worauf sie Wahnsinn simuliert, um in die Irrenanstalt zurückzukommen.

Beide Tragödien sind ausgezeichnete Objekte zum Studium von Benaventes Dramenform in ihrer Gegensätzlichkeit von äußerer Handlung mit der im Titel angedeuteten zentralen Idee und dem subjektiven Drama, das hinter der Fläche der äußeren Handlung entwickelt wird. Das verbindende Medium und das zentrale dramatische Agens ist der Dialog, der in seiner Fülle (Benavente schrieb fast keine Bühnenanweisungen), in seinen schillernden Bedeutungen als Medium wirkt, die verschiedenen Interpretationen der zentralen Idee auszudrücken.

„An Stelle eines scharf definierten Moralkodex, der das spanische Drama seit je beherrscht hatte, finden wir hier alle Unsicherheiten, alle Zweifel des modernen Geistes, in dem Gefühl und Wille miteinander ringen[12])." Benavente kann nie die Ideen seiner Stücke systematisch nach einer Richtung hin entwickeln, er entwickelt sie gleichzeitig in alle möglichen Richtungen. Die Wahrheit ist seinem Intellekt, der sich im pointierten Dialog manifestiert, etwas Relatives.

---

[11]) Enzo Aloisi, a. a. O.
[12]) Gonzalo Torrente Ballester, a. a. O.

Deshalb finden wir in seinem Werk weder eine Entscheidung für das Moderne, noch für das Traditionelle, sondern ein Gleichgewicht zwischen beiden Kräften. Eine Haltung, die ihm besonders von der modernen spanischen Theaterkritik zum Vorwurf gemacht wird.

„In seinen idealistischen Stücken schöpft Benavente hinter der äußeren Handlungsgestaltung das Drama des Unbewußten aus und gibt seinen Charakteren einen Schatten, der sie interpretiert. Und dieser Schatten ist das einzige, das nicht an den Marionettenfäden des Autors hängt[13])." Und, muß man hinzufügen, dieser Schatten ist Benaventes Pessimismus, eine melancholische Lebensunsicherheit, die aus einem alles relativierenden Intellekt resultiert, welcher seine Ironie mit den Narrheiten der Welt spielen läßt und sich dabei für nichts entscheidet; wo die traditionellen Bindungen im äußeren Rahmen gewahrt bleiben, zugleich aber durch die, nie nur in eine Richtung hin entwickelte Dialektik seiner Stücke, in Frage gestellt werden. Und dabei bleibt es im Theater Benaventes, in welchem man eine intellektuelle, typisch romanische Ausformung des impressionistischen Theaters sehen kann.

Beide letzterwähnten Stücke finden in ihrer Art eine Fortsetzung in „Mas fuerte que el amor" (Stärker als die Liebe, 1906) und „Los ojos de los muertos" (Die Augen der Toten, 1907).

In Stücken wie „Sacrifios" und „Alma triunfante" ist schon eine Tendenz zum neuromantischen Drama zu bemerken, dem sich Benavente auch im stärkeren Hineinneigen zu idealistischeren Kunstbestrebungen in einer Reihe von Stücken, wie: „La noche del sabado" (Die Nacht des Samstag, 1903), „Princesa Bebe" (Prinzessin Bebe, 1907), „La escuela de las princesas" (Die Schule der Prinzessinnen, 1909) und besonders in „El dragón de fuego" (Der Feuerdrache, 1904) zuwendet. Charakteristisch für diese Form ist die ironische Vermengung von Phantasie und Realität, die im Paradoxen endet, wobei jedoch der Dialog mit seiner brillanten intellektuellen Würze der Szene ein intensives Gefühl der Realität gibt. Diese letztgenannten Stücke handeln von hochgeborenen Persönlichkeiten, die kosmopolitisch gezeichnet sind. Die Handlung ist in ein Phantasieland verlegt. Benaventes Dialogstil wirkt in diesen Stücken delikater und weicher.

In „La noche del sabado" stellt Benavente inmitten einer puppenhaft gezeichneten höfischen Gesellschaft zwei Charaktere in den Vordergrund: Donina, die ihrer Liebe entsagt und Imperia, ihre Mutter, ein willensstarkes Geschöpf von heidnischer Sinnlichkeit, die dem weiblichen Ideal nachstrebt, das ein Künstler in einer Plastik von ihr als römische Kaiserin schuf. Imperia ist keine typische Frauengestalt Benaventes. In „La Princesa Bebe" reißt der Dichter durch seinen Witz, der letzten Endes in seiner desillusionierenden Wirkung immer traurig ist, seinen königlichen Figuren den letzten Schleier der Illusion herunter. In „La escuela de las princesas" wird ein Prinz zum Sprachrohr für des Dichters Entsagungsdoktrin. Und in „El dragón de fuego" gerät Benavente, wohl aus ver-

[13]) Walter Starkie, a. a. O.

wandter innerer Geisteshaltung, in die Einflußsphäre des indischen Dichters Rabindranath Tagore, der gegenüber den Segnungen des modernen fortschrittlichen Lebens eine pessimistische Haltung einnimmt und im Verneinen des Willens zum Leben die Wurzel der Wahrheit sieht. Benavente führt diesen ihm naheliegenden Grundgedanken in Form eines großangelegten Schauspieles durch, in dem ein orientalischer König von Kolonialmächten, die er im guten Willen in seinem Land willkommen geheißen hatte, zur Abdankung gezwungen wird.

Zu den Grotesken gehört Benaventes bekanntestes Stück: „Los intereses creados" (Der tugendhafte Glücksritter, 1907). In diesem Stück sind die Figuren Masken der Commedia dell'arte. Crispin, der Diener, erreicht durch geschickte Interessenverknüpfung und Erpressung, daß sein verarmter Herr Leandro die reiche Silvia zur Frau bekommt und ihr betrügerischer Vater Polichinela die Schulden Leandros und Crispins bezahlt. Zu diesem Stück schrieb Benavente eine Fortsetzung: „La ciudad alegre y confiada" (Die fröhliche und vertrauensvolle Stadt, 1916).

Starkie sieht in „Los intereses creados" den klarsten Ausdruck von Benaventes Dramenform: „Benavente gibt uns in allen seinen Stücken ein Bild des modernen Lebens, das unter dem Diktat des Willens und der Gefühle sich jeden Augenblick verändert. Dergestalt macht sich in Benaventes Werk ein fundamentaler Dualismus bemerkbar: einerseits, die Ebbe und Flut des Lebens, das sich ständig verändert, in unsicherer Form sich jeden Augenblick erneuert; andrerseits die Gesellschaft mit ihren Masken und Konventionen, die geschaffen wurden durch unseren Willen, das sich immer Verändernde zu kristallisieren. Das Wesen seines Dramas besteht so im primitiven Leben und den Masken, durch die der Mensch seine Nacktheit verdecken will. Kein Stück zeigt diese Idee klarer und kompletter als „Los intereses creados". Gegenüber diesem Stück fällt seine inmitten des ersten Weltkrieges geschriebene Fortsetzung: „La ciudad alegre y confiada", ein Totentanz der Masken in einer in Anarchie sich auflösenden Stadt, stark ab[14]).

Wiederholt wurde Benavente der Vorwurf gemacht, sein Drama wäre nicht reiner Ausdruck oder Abbildung des Lebens, sondern mehr eine kritische Philosophie. Dieser Vorwurf ist nicht ganz unrichtig, jedoch übertrieben. Benaventes große Kenntnis der Bühne und ihrer Technik, seine feinen Gaben der Beobachtung, die sich einmal in frostiger Satire, dann in lockerer Ironie zeigen, halfen ihm, seinen sprachlich leichtflüssigen Dramentyp in Spanien durchzusetzen. „Zuzeiten war seine poetische Kraft so groß, daß er fähig war, seine sophistischen Argumentationen mit dem Leben des Stückes in einer Art zu verschmelzen, die an Calderons Meisterschaft in ‚La vida es sueño' erinnert[15])." „Die besten Stücke Benaventes stehen mit den besten Shaw-Stücken in der Geschicklichkeit, mit der die philosophische Pille durch brillanten Witz und Humor schmackhaft gemacht wird, auf gleicher Ebene[16])."

[14]) Ebenda.
[15]) Julia Martinez, a. a. O.
[16]) Walter Starkie, a. a. O.

Nach 1914 ist bei Benavente ein Anwachsen seiner philosophischen Neigungen zu bemerken, in der Art, daß manche Kritiker sogar behaupten, er habe einen Stücktyp schaffen wollen, der nur in dem Sinne dramatisch ist, in dem Platons Ideendialoge dramatisch genannt werden können. Die Dialoge, die hauptsächlich aus argumentierter Konversation bestehen, werden in noch größerem Maße zur Handlung des Stückes. Wie Sokrates bringt Benavente seine Dialoge in Beziehung zu Leitsymbolen, die ähnlich dem Mythus die Idee des Dialoges wiederspiegeln. So ist in „El collar de estrellas" (Das Sternenhalsband, 1915) die Harmonie der Gestirne das Symbol für die Harmonie, die ein Astronom in seiner Familie herzustellen bestrebt ist. Zu dieser Art von Stücken, die symbolische Stücke genannt werden können, gehören: „Campo de armiño" (Hermelinacker, 1916), „El mal que nos hacen" (Das Böse, das uns geschieht, 1917) und „La propia estimacion (Die Selbstachtung, 1915).

Wenn nun auch Benaventes Stücke ab 1914 eine stärkere symbolische Betonung erhalten, behält der Dramatiker doch seine alte Technik im wesentlichen bei. Daher die intellektuelle Komplexität seiner Stücke, wenn es darum geht, die Gedanken des Unterbewußten zu interpretieren. J. G. Underhill, der englische Übersetzer Benaventes, charakterisiert Benaventes Technik folgendermaßen: „Die Literaturen der lateinischen Völker waren für Nebenbedeutungen und doppelte Bedeutungen in Dialog und Handlungsführung des Dramas schon immer besonders empfänglich. Die Idee wird enthüllt, indem man sie verschleiert. Benavente nahm wahr, daß er hier ein künstlerisches Medium in der Hand hatte, das für verschiedenartigste Anwendung empfänglich war. Benavente entwickelte nun dieses System der doppelten Bedeutung in ein solches vielfacher Bedeutung, in welchem er auf der Bühne die geformten und ungeformten Elemente von Intellekt und Charakter realisieren will[17])." Verliert doch auch in der Philosophie des 20. Jahrhunderts der Begriff der Realität den Charakter der Unveränderbarkeit und wird relativ, könnte man in Parallele zur künstlerischen Menschenformung im Theater Benaventes hinzufügen.

In „La immaculada de los dolores" (Die Unbefleckte der Schmerzen, 1918) zeichnet Benavente eine Frauengestalt, die in der Erinnerung das Bild ihres verstorbenen Bräutigams, der in Wirklichkeit ein im Grunde verdorbener Mensch gewesen war, idealisiert. In diesem Stück, wie in dem interessanten Elisabeth-Essex-Stück: „ La vestal del occidente" (Die Vestalin des Abendlandes, 1919) überwuchern die Monologe. Hier hat sich Benavente von Andrejews „Theater der Seele" beeinflussen lassen, begann also innerhalb seines Stiles expressionistisches Drama zu entwickeln.

Über die erwähnten, für Benaventes Schaffen charakteristischen Stücke, die er im größeren Teil seines hier nicht erwähnten Schaffens mit mehr oder weniger Originalität wiederholt, kommt der Dichter formal und gehaltlich nicht mehr hinaus, obwohl er bis zu seinem Tode, im 88. Lebensjahr, in ungebrochener Schaffenskraft tätig war. Erwähnung verdienen innerhalb seines späteren Schaf-

---

[17]) Ebenda.

fens: „El hijo de Polichinela" (Der Sohn des Polichinela, 1927), wo Benavente an seine Maskenkomödien anknüpft, „El demonio que fué antes ángel" (Der Dämon, der früher ein Engel war, 1928) wo er den Gegensatz zwischen bewußtem und unbewußtem Ich als Leitmotiv aufnimmt. „Cuando los hijos de Eva no son hijos de Adan" (Wenn die Söhne Evas nicht die Adams sind, 1931), wo er das Inzestmotiv behandelt, ferner die Komödie: „Y amargaba" (Und es war bitter, 1941), die als bestes Gesellschaftsstück Benaventes nach dem spanischen Bürgerkrieg angesehen wird, und als Abschluß seines Schaffens das posthum aufgeführte „El bufón de Hamlet" (Der Narr Hamlets, 1954), ein Stück um den Narren Hamlets, in dem der Dichter noch einmal seine Gedanken über Sinn und Wert des Lebens in pointierter Form auf melancholischem Untergrund zusammenfaßt.

Schon in „La noche del sabado" läßt er die Figur der Donina folgendes sagen, was sich auf sein letztes Stück beziehen könnte:

„Das Lachen ist der berühmteste Totengräber. Shakespeares Clowns sind die tragischesten Figuren in seinen Tragödien. Hamlet wird angesichts der Totengräber, die beim Gräberschaufeln singen und lachen, melancholisch; und wie sie ihre Spaten in die Erde stoßen, kommt der Totenschädel Yoricks, des königlichen Spaßmachers, zum Vorschein, um mit dem fürchterlichen Grinsen seiner bleichen Kinnbacken erneut zu lachen. Alles ist verdammt zu sterben: nur das Lachen überlebt. Was ist das Leben in seiner ständigen Erneuerung als triumphierendes Gelächter, durch welches das Leben den Tod besiegt[18])."

[18]) Jacinto Benavente, Obras completas, 9 tomos, Madrid 1950—1951.

ELEONORA DUSE UND ÖSTERREICH

Vortrag anläßlich der Gedenktage Roms am 6. November 1958 im Teatro di Servi

Von Kurt Klinger (Wien—Rom)

Hermann Bahr hat eine Episode aufgezeichnet[1]), die der Laune des Zufalls entsprungen war und später doch beinah zeichenhafte Bedeutung erhalten sollte: Als Eleonora Duse in Vicenza in einem vergoldeten Kästchen mit gläsernen Wänden zur Taufe getragen wurde, glaubte die österreichische Wache, dieser Schrein müsse etwas Kostbares enthalten und präsentierte die Gewehre.

In dieser Huldigung — die von allen, die sie sahen, als gutes Vorzeichen genommen worden ist — liegt etwas wie ein lächelnder Wink, wie ein heimliches Verstehenlassen, wenn man hinzufügt, daß in späteren Jahren Österreich den Ausschlag gegeben hat, daß der Ruhm der „prima attrice assoluta" Italiens über zwei Kontinente sich verbreiten konnte und ihr Name beinah zum Synonym für eine Epoche des europäischen Theaters geworden ist. Wenn wir heute auf die Jahre zwischen 1890 und 1910 zurückblicken (wobei wir bewußt das neuerliche Auftreten der Duse nach dem ersten Weltkrieg ausklammern), so sind sie für das Theater nicht eigentlich die Zeit Maeterlincks, nicht die Zeit Gerhart Hauptmanns oder d'Annunzios noch irgendeines andren dramatischen Dichters, sondern die Zeit überragender Schauspieler, am umfassendsten und verbindlichsten: die Zeit der Duse. Und Österreich darf, ohne sich vorzudrängen, sehr gewiß und unpathetisch behaupten, jenseits der Alpen zuerst die ganze wunderbare Größe dieser Frau erkannt und ausgerufen zu haben.

Warum gerade Österreich? Warum ereignete sich der entscheidende Sieg der Duse in Wien, nicht in den Theaterzentren des Nordens und Westens, in Berlin, London oder Paris?

Das rührt ans Geheimnis Wiens als Schauspielerstadt. Die ist sie gewesen und geblieben.

Immer umfängt den Schauspieler hier eine Brüderlichkeit, die mehr ist, als Bewunderung des Metiers. Es ist, als bewege er sich stets unter seinesgleichen. Das beruhigt ihn und gleichzeitig spannt es ihn. Es führt ihn zwanglos zu Höchstleistungen und erlaubt ihm, stets „in Stimmung" zu bleiben. Er geht vom Alltag zum Spiel über, so, als beträte er in der gleichen Wohnung lediglich

---

[1]) Hermann Bahr, Glossen zum Wiener Theater 1903—1906, Berlin 1907, S. 332.

einen anderen Raum. Wer die Trauerzüge gesehn hat, die den Särgen der Maria Eis, der Hedwig Bleibtreu, der Käthe Dorsch folgten, konnte schon betroffen sein von der Einmütigkeit und Tiefe der Trauer. Nicht bloß einem Komödianten, dem man so und sooft erhebende Abende verdankt hatte, gingen da die Wiener ein letztes Mal nach, sondern einem „Stück von ihnen", einem Repräsentanten ihres eignen, wunderlichen, sich angleichenden, spielenden, bisweilen glatten Wesens, dem man gerne den Leichtsinn nachsagt, das aber in Wahrheit melancholisch ist, an sich selbst Anstoß nimmt, an der Welt und überhaupt an dem ganzen, unentrinnbaren, belastenden Dilemma „Mensch zu sein". — Ich glaube, man kann nirgendwo so niedergeschlagen sein, wie in Wien und nirgendwo so verdächtig heiter, mit der prickelnden Gewißheit in den Sohlen, doch auf einem Hohlraum zu stehen, der bereit sein könnte, jetzt, gerade jetzt einzustürzen. Ist dies noch ein Rudiment des Findesiècle? Damals, das sei gleich angefügt, brauchte Wien seine Schauspieler nicht bloß mit Treue zu belohnen[2]), es konnte sie auch berühmt machen. Denn es war — seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wohl wieder zum ersten Mal — jene Sternstunde da (freilich angezeigt von dunklen Gestirnen), da das Klima Europas mit dem Klima Wiens übereinstimmte, sodaß hier die gemeinsamen Probleme und Krisen mit Händen zu greifen waren. Eine Fühlstelle des unsäglich feinen, gereizten Nervennetzes, das (beinah möchte man sagen: unterirdisch) den ganzen Erdteil durchzog, ungemein reagibel und druckempfindlich. Ein Anstreifen genügte, schon schwang das System mit und fieberte unter der Berührung. Der Prunk der Monarchie nahm die Farben des Herbstes an: schweres Rot, zähes Braun und klirrendes Gelb. Das Reich zeigte seine herrscherliche Fassade (selbst die Häuser, die man baute, sahen beängstigend unerschütterlich aus) — dahinter glimmte die Unrast, die epileptische Nervosität. Ein Vorgefühl ziellosen Fallens (so sah es Rilke: „Wir alle fallen. Diese Hand da fällt. Und sieh dir andre an: es ist in allen"[3]), doch keinesfalls war man willens, sich kampflos zu ergeben. Zunächst greifen wir die Versuche des Sichentwindenwollens um jeden Preis, etwa die hektische Reisesucht, die besonders empfängliche Menschen befiel: Rilkes Rußlandfahrt, sein Weg nach Paris, die Unruhe Hermann Bahrs; diese Leben unter halb errichteten, halb auch schon abbruchsbereiten Zelten. Als versuche man, um es volkstümlich zu sagen, „aus seiner Haut zu fahren". Eine unbändige Sehnsucht, anders zu werden als man ist, sich zu wandeln, liegt in diesen eiligen Aufbrüchen. Sie liegt auch in den Künsten: als Drang „sich durchzuspielen", in allen Formen zu Haus zu sein, sich Altes anzuverwandeln und, in einem Atem fast, Traditionen abzubrechen und abenteuernd zu experimentieren. Man warf sich in den Naturalismus, ins impressionistische Entgleiten, in kultischen Rausch, in die Neuromantik, in den Symbolismus. Man konnte wechselweise alles sein: priesterlich erhaben und verbuhlt, fühlsam und brutal, originell und abgestanden, spontan

---

[2]) Bezieht sich auf ein Wort Reinhardts: Wien halte dem Schauspieler die Treue — und das sei etwas ganz andres, als ihn berühmt zu machen.

[3]) Herbst, Sämtliche Werke, Band I., Insel Verlag 1955, S. 400.

und verhemmt, kräftig und überaus verzärtelt (bezeichnenderweise sind aus diesen Möglichkeiten die Jünglingsgestalten Rilkes und Hofmannsthals gemischt). Alles zusammengesehen ein ungeheuerlicher Eklektizismus, der Sterbendes und Werdendes beinah bis zur Unkenntlichkeit vermischte. Gerade deswegen in allen Entscheidungen ein vibrierendes Aufderhutsein, peinigendes Reflektieren, überstürzte Selbstberichtigungen, Ungenügen am gestern erst vollendeten Werk, Zweifel am gestern noch verteidigten Glauben. Nichts zeigte besser den Spannungsbogen dieser Zeit, als die seltsame Erscheinung, daß Lyrik und Kritik zugleich in Blüte stehen. Die „bebenden Nerven", eine der Lieblingswendungen Hofmannsthals, gaben eben beides her: schmerzende Offenheit für Impressionen und den sechsten Sinn des Goldprüfers für Wahres und Falsches.

Beide Fähigkeiten aber wandten sich dem Theater, den Schauspielern zu, denn diese lebten beispielgebend das innigste Anliegen der Zeit vor: Verwandlung.

Wir halten im Jahre 1891. Auf der Fahrt nach Petersburg wird Hermann Bahr während der Grenzvisitationen auf eine Dame aufmerksam gemacht, deren „schlaffe, leere Miene" ihn nicht eigens interessiert. Eine Woche später begegnet er ihr auf der Bühne wieder. Sie hatte eine eigene Truppe und spielte „La femme de Claude". Bahr und seine Begleiter, die Schauspieler Kainz und Mitterwurzer, muß diese Begegnung wie ein elektrischer Schlag getroffen haben, es war wie das jubelnde Zusammenschießen verwandter Elemente: „Plötzlich packt mich Kainz am Arm, er klammert sich an und ich höre Mitterwurzer aufstöhnen; und ich selber sage mir aber nur in einemfort: Du darfst nicht laut aufheulen, du machst dich lächerlich! Unvorbereitet, ganz ungewarnt, gar nicht darauf gefaßt, die Duse plötzlich zu erleben, in Erwartung irgendeiner begabten Komödiantin sich plötzlich vor der Duse finden, zum erstenmal angesichts der Duse — was das ist, geht über alle Kraft des Wortes"[4]).

Gleiche Ekstase, nun nicht mehr Einzelerlebnis der Sendboten, sondern Massensuggestion, ergriff Wien ein Jahr später, nachdem der Manager Täucer mit der Duse verhandelt und sie für ein Gastspiel im Carl-Theater gewonnen hatte. Der berühmt gewordene Duse-Bericht Bahrs in der Frankfurter Zeitung vom 9. Mai 1891 hatte den Anstoß zu dieser rapiden Agenten-Aktivität gegeben.

Und nun paradierte die Duse mit ihrer „Fedora", ihrer „Kameliendame", ihrer „Nora" und entfesselte solchen dithyrambischen Taumel, daß die Wiener über Nacht ihre heimischen Götter und die vielbewunderten Gäste ihrer Hochsaison vergaßen und in einer Glückstrance lebten, „wie die Athener in der Woche der großen Dionysien"[5]).

Das europäische Nervengeflecht gab auch diese Verzückung weiter, sie alarmierte die Engländer, die Deutschen, die Franzosen — ein Augenblick, dessentwegen es wohl gelohnt hat, damals zu leben: Die Geburt der prima attrice assoluta dell' mondo.

[4]) Hermann Bahr, Selbstbildnis.
[5]) Hugo von Hofmannsthal, Die Legende einer Wiener Woche. Gesammelte Werke, Prosa I, Frankfurt 1950.

War sie begabter als die Wolter, größer als die Réjane, meisterlicher als die Sarah Bernhardt? Beim Überlesen der Vergleiche, die sofort angestellt wurden, um für die unkonventionelle Kunst der Duse ein Maß zu finden, kommt uns das Bedenken, ob sich die Kritik nicht übernimmt und in die Nähe einfältigen Kinderstreits gerät, wenn sie zu solchen Vergleichs-Definitionen ansetzt.

Wir müssen uns hüten, in den kritischen Gegenüberstellungen etwa der Duse und der Sarah Bernhardt mehr zu vermuten, als das indirekte Geständnis, daß beide Künstlerinnen in einem Raum der Vollendung standen, der Über- und Unterordnung nicht kennt. Vermag denn ein Parisurteil festzulegen, welche Göttin makelloser schön sei, Hera, Athene oder Aphrodite? Es verrät beinah nichts über das Objekt der Wahl, sehr viel aber über den Wählenden. In der Bezeichnung der Preiswürdigsten charakterisiert er sich selbst.

Wien und Europa wählten die Duse, da sie wie keine andre „bedeutend" zu sein schien. Das Motiv dafür entbietet sich offen in Hofmannsthals Rezension „Eleonora Duse — Eine Wiener Theaterwoche". Da wird abgrenzend und quasi die Wahl rechtfertigend mitgeteilt, die Wolter spiele einen Stil (den ihren), die Sarah Bernhardt ein Temperament (das ihrige) und beide, heißt das wohl, spielten immer nur sich selbst. Die Duse dagegen biete die Gestalt des Dichters.

Verwandlung — da ist sie wieder. Das zog diese wandlungsreiche, wandlungslüsterne, auch schon wandlungserfahrene Generation mit Herzfäden an. Und intensiver noch, als bisher. Denn was man, in Unkenntnis der Duse, an andren Schauspielern für Verwandlung gehalten hatte, war ja, wie sich jetzt angesichts des Idealfalles herausstellte, gar nicht eigentlich oder doch nur sehr bedingt Verwandlung gewesen. Das Licht des Schauspielerkultes dunkelte deshalb merklich über den andern, um sich, zur Gloriole gesammelt, um dieses eine Haupt zu legen, um die Schauspielerin der Neige des Jahrhunderts, von der man (alle ahnten es wortlos voraus) einmal würde berichten können, sie habe die Illusionen und Depressionen ihrer Zeit stellvertretend an sich erlitten. Es ist aufregend, wahrzunehmen, wie nun, als unaufhörliche Zwiesprache des Zeitgeistes mit sich selbst, an der Duse die aktuelle Existenzproblematik abgehandelt wird, wie die Wandlungen dieser Frau innerhalb ihrer theatralischen Verwandlungen nicht bloß einen individuellen Schicksalsgang anzeigen, sondern Stationen der österreichischen und europäischen Tragödie.

Den Jugendstil der Duse haben die Wiener nie zu Gesicht bekommen. Sie wurden der erprobten, ihrer Mittel und ihrer Wirkung sicheren Meisterin konfrontiert. Sie hatten ihre steile Entwicklung von einer bläßlichen „Julia" in Verona bis zur bejubelten „Therese Raquin" in Neapel, ihre erste Glanzzeit in der Truppe Cesare Rossis hatten sie nicht miterlebt. Und deshalb vielleicht ging von der Duse, als man sie nun „entdeckte", etwas so Fertiges aus, daß man gar nicht recht erwartete, sie würde sich ebenso steil und schleunig weiterentwickeln. Zudem kam beinah aus dem Blick, daß sie doch mehr sein müsse, als ein höchst variables Geschöpf ihrer Dichter, als ein lebendes Rollenrepertoire. Man gewahrte sie (als Person, als Mensch) nicht in ihren Gestaltungen, da man sie als Person, als Mensch eben nicht kannte. Und wie ein heimlicher, bewun-

dernder Verdacht kam es auf, daß sie gar kein „Fürsichsein", kein „Selbstsein" besitze. So merkt Hofmannsthal in seiner schon zitierten „Wiener Theaterwoche" an: „Wir wissen nicht, wo die Grenzen ihrer Kunst sein sollten. Nicht in der Individualität: hat sie doch selber keine oder jede. Nicht im Alter: man glaubt ihr die launische Grazie des verzogenen Kindes und die zuckende Leidenschaft der verblühten Frau. Nicht in der Erscheinung: ich weiß nicht, wie sie aussieht".

Er berichtigt allerdings sofort beim zweiten Hinsehen: „Sie ist imstande ihre Persönlichkeit scheinbar zu verwischen; aber die Natur läßt sich nicht verbergen. Die Duse wäre eine naturalistische Schauspielerin, denn ihre Individualität nimmt jede Form an; aber die Individualität, als Form unterdrückt, kehrt als Geist wieder, und so spielt die Duse nicht bloß die realistische Wirklichkeit, sondern sie spielt auch die Philosophie ihrer Rolle"[6]).

In Zukunft wird Hofmannsthal nicht ablassen, die Duse zwiefach zu sehen, als Verwandelte und als sich wandelnde Individualiät, ja bald allein in der Ergründung des Individuellen seine kritische Aufgabe finden, da ihm das Zeittypische daran schon aufgegangen war. Dabei stimmt er im Sachlichen, im Beobachten der Merkmale immer mit Hermann Bahr überein, nur zieht er, in diesen ersten Ansätzen schon, tiefere Schlüsse.

Bahr, diesem Journalisten wirklich von Gottes Gnaden, fehlt eine Dimension, legt man seine Schriften neben die Aufzeichnungen Hofmannsthals. Er wird nicht müde, das „Objekt Duse" zu drehen und zu wenden, daraus zu lernen und für die verfochtne Überwindung des Naturalismus aus Argumenten Kapital zu schlagen, aber er bleibt dabei von Kopf bis Fuß enthusiasmierter Fachmann. Er spricht immer noch vom Theater, wenn Hofmannsthal schon die Welt=Bühne meint; denn den Dichter entzündet die Verwandlung als „Gewalt des Lebens"[7]), den Literaten als nachahmenswerte und sicher erlernbare Technik der Schauspielkunst. Auch Bahr stößt beim zweiten kritischen Gang auf die Individualität der Duse — es ist ein Schock für ihn und er beeilt sich, sie als grandiosen Einzelfall von seinen Zukunftsgedanken zu isolieren.

Freilich: Bahrs Fehde mit dem Naturalismus birgt das Verwandlungsproblem in sich, denn, wer über Theater spricht, kann nicht umhin, Existenzfragen aufzurühren. Sie stecken in allen dramaturgischen Bemühungen, wie der Kern im Fruchtfleisch. Ohne ihrer Tragik ganz innezuwerden, befand sich Bahr deshalb, dank seinem Gegenstande, doch auf der Höhe seiner Zeit. So wie es auch nicht nötig ist, zu ahnen, wie tief der Grund liegt, um von einer Welle getragen zu werden, ja man wird um so besser getragen, je weniger man um die Tiefe weiß. Bahrs korkenleichter Intellekt schwamm und wurde bewegt und vermochte durch sein Schaukeln Wellen zu schlagen. Mit dieser Ansicht setzen wir seine Leistung nicht herab, da wir nur zu gut wissen, wie schwer es ist, sich so leicht zu machen. Es erfordert außer Geschicklichkeit auch Vertrauen zum tragenden

---

[6]) Ebenda.
[7]) Hofmannsthal, Epilog für Mitterwurzer.

Element. Dieses Vertrauen besaß Bahr nun in hohem Maße — Hofmannsthal dagegen gehörte wohl jenen zu, die festen Stand suchen und dabei Gefahr laufen, zu ertrinken.

Schon der Petersburger Reisebericht in der Frankfurter Zeitung enthält den Gefechtsplan Bahrs zur Entlarvung der falschen, montierten Natürlichkeit auf den Bühnen Mitteleuropas. Die dramaturgische Reportage gibt vorerst eine akkurate Schilderung der Spielweise der Duse, wobei sie schnell von allgemeinen zu besonderen Auffälligkeiten übergeht. Die Duse deklamiere niemals, sie habe keine Posen, verschmähe Mätzchen, nehme von allen möglichen Ausdrücken jedesmal den nächsten, einfachsten und natürlichsten, sie denke nicht ans Publikum, spiele die Rolle selbst, nicht die Erläuterung der Rolle. Sie vermeide alles Gemachte, lege sich keine „große Szene" zurecht, verstehe ebensogut zuzuhören, wie zu sprechen und trete bescheiden zurück, wenn die Dichtung dies vorschreibe. Ihr Spiel sei ein notwendiges Ereignis der Natur. Dazwischen ein charakteristischer Bahr-Irrtum: „Sie ist (darum auch) immer ganz gleich ... sie hat keine Stimmungen und Launen, sondern gleichmäßig verrichtet sie ihre Kunst Tag für Tag, in jedem Wort und jeder Geberde unabänderlich jedesmal dieselbe, weil sie sie nicht macht, sondern sie ihr ein- für allemal geworden sind".

Ein Irrtum ist dies deshalb, weil hier von der Natur verlangt wird, was sie niemals leistet: sich gleich zu bleiben. Indem Bahr, nicht etwa versehentlich oder die Wörter nur flüchtig wägend, hinsetzt „in jedem Wort und jeder Geberde unabänderlich jedesmal dieselbe", nachdem er behauptet hat, die Duse habe keine Stimmungen und Launen, rückt er ihr organisches Spiel in die Nähe des Anorganischen, des mechanischen Ablaufs. Labilität ist ein Wesensmerkmal des Menschen, fehlt sie, verhärten sich seine Züge zur Göttermaske oder Dämonenfratze — keine Stimmungen zu haben wäre ein Überspringen der menschlichen zu einer andren, unmenschlichen Natur, die sich aus menschlicher Sicht dann unweigerlich wie Unnatürlichkeit oder, wenn man will, wie Übernatürlichkeit ausnähme. Dies ginge auch weit über die künstlerische Abstraktion hinaus, deren Ziel es doch nicht sein kann, das Menschliche unkenntlich zu machen. Sie dient einer besonders einprägsamen, überzeugenden und unverwechselbaren Kenntlichkeit.

Sicherlich unterbot die Duse nie ihr Niveau, nötigenfalls mit Hilfe der auch ihr eignen, unausbleiblichen Routine, aber sie h a t t e Stimmungen, sie variierte, sie kostete von Tag zu Tag neu und behutsam anders ihre Rollen aus (ein intuitives Anwenden des stanislawskyschen Phantasietrainings). Doch Bahr hatte noch keinen Blick für die Individualität der Duse (und damit für den zutreffendsten Beweis ihrer Natürlichkeit), sonst hätte er diese Schwankungen bemerken oder wenigstens erraten müssen. Er stellte die Duse durchaus als eine Beendete hin — ihre Größe und ihre Tragik aber war es, immer eine Werdende bleiben zu müssen.

Interessanterweise billigt Bahr der Duse selbst nicht zu, was er an ihrem Spiel so neu und bewundernswert findet: die Entwicklung. Denn in der folgenden Gegenüberstellung des „dialektischen Realismus" der Duse und des „metaphysischen" (erläuternden) oder „photographischen" (bloß abbildenden) Realismus in Frankreich, Deutschland und Österreich, faßt Bahr die Natür-

lichkeit als unablässige Veränderung auf. Er wirft dem Naturalismus vor, daß er keine Ahnung habe, daß dieselbe Wahrheit alle Tage anders aussehe, daß er einen einmaligen Moment des Menschen für den ganzen Menschen nehme und deshalb nur fähig sei, starre Typen zu spielen, an denen nichts mehr wird — und hatte doch selbst in seiner Einschätzung der Duse nur eine Momentaufnahme gegeben, eine Typisierung, die uns unnatürlich zu sein scheint, weil ihr die Absicht zugrunde liegt, sie von der Zeit zu lösen.

Es wäre nun äußerst verlockend, die Niederlage des Naturalismus verschiedentlich zu beleuchten[8]), dringlicher jedoch interessiert uns hier, daß die Auseinandersetzung Bahrs mit der Natürlichkeit des Spiels der Duse nicht bloß eine der vielen, seit Lessing zum eisernen Problembestand der Theaterkritik gehörenden Revisionen des Verhältnisses von Kunst und Natur war, sondern in dem besondren Zeitanliegen der Verwandlung wurzelte.

Das Natürliche auf der Bühne ist ja nicht grundsätzlich mit Verwandlung identisch. Das Theater Schillers hat den statuarischen, rezitierenden Schauspieler als natürlich empfunden, das Theater Brechts empfiehlt heute den „zeigenden Schauspieler" als natürlich, da er, angeblich, dem „Theater des Alltags" entspricht[9]). Der heranreifenden Jahrhundertwende ging es aber nicht um „Aussage", sondern um „Ausdruck", nicht um Beschreibung, sondern um Erscheinung, nicht um die Lehre, sondern um die Magie — wie sie dann die einstweilen noch wie ein Licht hinterm Berg unvermutbaren Regietaten Max Reinhardts sinnfällig verwirklichten. Und keinesfalls wollte man sich des Scheinhaften bewußt bleiben. Man suchte Verzauberung (als Realität, als wirklichen, umschaffenden Eingriff) und was wäre Verzauberung denn anderes als Verwandlung.

In Bahrs Frankfurter Bericht, in der Beschreibung der Duse als restlos sich verwandelnde, persönlichkeitslose Schauspielerin, kündigt sich intellektuell maskiert die Sehnsucht nach solchem Theater-Zauber an, und nicht zufällig münden die frühen Gedankengänge des Kritikers später geradewegs in die Rezension der „Sommernachtstraum"-Inszenierung Max Reinhardts. Da hatte diese Zeit nun tatsächlich ihr „Märchen" gefunden[10]): „... alles ist verwandelt, das Brett in Erde, das Spiel zum Traum, alles scheint nur Wald, Waldesatem, Waldeshauch, bald menschlich, bald in flüchtigen Spuk geformt, aus Luft gewebt, in Luft verweht". Und noch eines fällt auf: daß die Realisierung der totalen Verwandlung schon über den Schauspieler hinausgegriffen hatte, den Bühnenraum erfaßte und sich anschickte, in den Zuschauerraum vorzugreifen. Hier begann die Vereinigung von Schauplatz und Spielplatz, und die reinhardtsche Überwindung der Rampe. 1905 jubelte Bahr: „Das Brett, das alte Brett, das schreckliche Brett ist weg."

Inzwischen aber erging es Bahr mit der Duse folgerichtig sehr befremdlich — und vielleicht liegt in seinem unruhigen Abrücken in den „Studien zur Kritik der

---

[8]) Vergleiche H. Kindermann, Hermann Bahr — Ein Leben für das europäische Theater, Graz-Köln 1954, S. 87—123.

[9]) Bert Brecht, Über alltägliches Theater.

[10]) Gastspiel des Berliner Kleinen Theaters in Wien 1906.

Moderne" schon keimhaft jener schmerzliche, verlustreiche Konflikt der Duse mit Max Reinhardt beschlossen, der das Comeback der Künstlerin verzögerte.

Bahr merkte, je öfter er die Duse spielen sah, daß sie ins Portrait, das er von ihr entworfen hatte, doch nicht recht paßte. Es irritierte ihn, daß seine Begrüßungsekstase nicht anhielt, ja mehr und mehr einer Art Überdruß Platz machte. Den pflegte er doch sonst, angesichts andrer Spieler (Josef Kainz, Bernhard Baumeister, Adele Sandrock) niemals an sich zu registrieren. „Wie soll man das erklären? Die Gabe, manche in Taumel, Verzückung, Ekstase zu bringen. Aber die besten Wirkungen immer in den schwächsten Stellen der Dichtung. Und endlich auch bei den Empfänglichen eine unaufhaltsame Ernüchterung, fast Beschämung, als habe man sich thöricht täuschen lassen".

Das war ja nun wirklich nicht unterzubringen. Denn bliebe die Duse, wie er behauptet hatte, unwandelbar dieselbe, dann müßte auch ihre Wirkung auf die selben Menschen immer dieselbe sein, ausgenommen, diese Menschen hätten sich mittlerweile verändert, dann aber müßte Bahr nun die Ursache der Ernüchterung bei sich, nicht bei der Duse suchen. Außerdem: Wäre die Duse nur Verwandlungsspielerin, nur Geschöpf ihrer Dichter, nur persönlichkeitslose und willenlose Dienerin, dann müßte sie an den schwachen Stellen der Dichtung schwach, an den starken Stellen stark sein. Bahr aber konstatierte jetzt das Gegenteil, also mußte die Duse etwas hinzugegeben haben, das nicht zur Dichtung, das ihr selbst gehörte, das sie nur herlieh, um es am Ende des Spiels wieder zurückzunehmen: ihre Persönlichkeit.

So sehr betraf Bahr diese Entdeckung, daß er sich gleich in einer Abhandlung en miniature über das Persönliche und das Übliche in der Kunst Luft machen mußte[11]).

Jede Kunst habe eine übliche Sprache, heißt es da, in der die üblichen Dinge gesagt werden. Für das Persönliche habe der Künstler seine eigenen Formen zu finden, diese allein wirken. Auch sei das Publikum gewöhnt, gleich das Persönliche zu vermuten, wenn sich ein neuer Ausdruck anmeldet. Dieser müsse freilich nicht immer echter Individualitätsausdruck sein, da es Künstler gibt, die sich der üblichen Sprache nicht bedienen können und gezwungen sind, auch für das Gewöhnliche eine ungewöhnliche Sprache zu suchen. Das sei das Geheimnis der Duse. Mängel des Leibes hinderten sie, die üblichen Mittel anzuwenden, deshalb erfinde sie neue, die ihrer mäßigen Schönheit, ihrer Kehle, ihrem Rücken, ihren Armen angepaßt sind. So scheine sie immer persönlich und wirke, wo andere nicht wirken können.

Bahr meinte nun sicher, mit dieser Erklärung die Duse vor sich entschuldigt zu haben. Was er ihr aber zwischen den Zeilen vorwirft, ist eigentlich eine Ungeheuerlichkeit: Er stellt ihre Persönlichkeit mit der Einschränkung fest, dieses Persönliche sei gar nicht so persönlich, wie es scheine. Vieles daran sei üblich, nur eben auf eine andre, dem Publikum noch nicht bekannte Art, also bestehe ihre Größe zu einem Gutteil aus Augentrug. Um sie einschätzen zu können,

---

[11]) Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt 1894. S. 254—257.

müsse man klug zwischen künstlerischer und exotischer Wirkung unterscheiden. Fehlt nur noch die Behauptung, die Duse sei sich dieses „Geheimnisses" auch bewußt, dann wäre das Bildnis einer perfekten Gauklerin, einer Hochstaplerin der Kunst fertig — denn der Hochstapler wirkt durch das, was er nicht oder nicht in solchem Maß besitzt, wie er zu besitzen vorgibt, und der Gaukler umgibt das Wenige, das er wirklich kann, mit dem Schein eines wichtigtuerischen Hokuspokus, der von den Unwissenden schon für Leistung gehalten wird.

Freilich, in dem Einfall, wie ein Mangel in eine Tugend umzumünzen sei, offenbart sich auch Persönlichkeit — und dies hinderte Bahr wohl daran, über der Duse jetzt kurzerhand den Richtstab zu brechen. Er ergeht sich nun in einer mitleidig klingenden Hochachtung: „Man wird sie immer bewundern, weil es schön ist, wenn der Geist den Körper zwingt". Das hört sich fast so an, als sagte man von einem Invaliden: „Alle Achtung, wie tapfer er mit seiner Prothese geht, man merkt beinah gar nichts." Als Vorbild aber wird ihm nun die Duse mit ihrer „Technik der schlechten Mittel" unbrauchbar: „Wenn Rafael ohne Hände geboren wäre, dann hätte er mit den Füßen gemalt. Er konnte dann die ganze Lehre der Malerei nicht brauchen, die immer doch nur Winke, Räthe für die Hände gibt. Er müßte seinen anderen Organen dann eine andere Technik suchen. Sie hätte allen Formen einen fremden, besonderen Geschmack gegeben. Die Duse ist so ein Rafael der Bühne mit Füßen . . . sie muß einsam, ohne Schule sein. Wer Hände hat, wäre thöricht, mit den Füßen zu malen, und würde doch kein Rafael."

Fremd — das Wort steht im Text von einer bedeutsamen Atemstille umgeben — fremd war ihm die Duse geworden. Und wirklich, die Ahnung betrog nicht: Die Duse begann, ihr selbst wohl unbewußt, einen Weg einzuschlagen, der vom impressionisten Theater Bahrs und vom künftigen Gesamtkunstwerk Reinhardts mindestens rechtwinklig abbog, sodaß sich zuletzt zwischen beiden Lagern eine unüberbrückbare Kluft auftat. Bahr witterte damals schon ohne es klar formulieren zu können: In der Duse ist etwas in Gang geraten, das sich langsam durch die Verwandlungen und Verhüllungen frißt, zuerst an den schütteren Stellen der Texte durchleuchtet, aber vielleicht bald so stark sein würde, die Dichtergestalten ganz zu durchstoßen, sich der Szenen nicht mehr in Verwandlung, sondern in Selbstwerdung zu bemächtigen. Dann hieße ihr Ziel als Künstlerin freilich nicht mehr, heute Kleopatra, morgen Francesca da Rimini, sondern Eleonora Duse zu sein, insofern sie auch Kleopatra und Francesca sein könnte. Nicht mehr sie schlüpft in die Rollen, die Rollen schlüpfen in sie hinein. Ihre Souveränität ist so übermächtig geworden, daß sie sich wohl autorisiert fühlen darf, sich ihrer Parts nach Stimmung und eignem Ermessen zum Selbstausdruck zu bedienen. Begann sich da in der Duse die Lust an der Demaskierung zu regen, der panische Lebensdurst, der in jedem Schauspieler ausbricht, wenn er nicht mehr bereit ist, Schein und Sein zu identifizieren?

(Schluß folgt im nächsten Heft)

ADOLPHE APPIA

Von Edmund Stadler (Bern)

Adolphe François Appia, schweizerischer Bühnenbildner, Regisseur und Schriftsteller, wurde am 1. September 1862 in Genf geboren und ist am 29. Februar 1928 in dem Waadtländer Städtchen Nyon am Genfersee gestorben. Er ist der Begründer der dreidimensionalen stilisierten Raumbühne und der modernen Lichtregie im Gegensatz zur zweidimensionalen illusionistischen Kulissenbühne und der starren Beleuchtung an Rampe und Soffiten. Seine seit Ende der achtziger Jahre entwickelten Theorien kamen vor allem im Expressionismus und Konstruktivismus zur breitesten Auswirkung, sind aber noch heute fruchtbar, wie es nicht allein die Bühnenform in Bayreuth (seit 1950) erweist.

In Lausanne läßt sich eine Familie Appia bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen; in Genf bürgerte sich erst der Ururgroßvater von Appia ein, der Uhrmacher war. Er stammte aus einer Pastorenfamilie, die seit dem 16. Jahrhundert in den Waldenser Tälern des Piémont wirkte, sich aber schon früh mit Genfer und Waadtländer Geschlechtern versippte. Der Großvater von Appia war Pastor, sein Vater Paul Amédée Appia (1818—1898) Arzt und einer der Mitbegründer des Roten Kreuzes.

Adolphe Appia bekam seine Allgemeinbildung vor allem im Collège von Vevey, das er von November 1873 bis April 1879 besuchte. Hier zeigten sich bereits seine besonderen Neigungen zur Kulturgeschichte (in der Durchgeistigung eines Taine), zum Zeichnen und vor allem zur Musik, die er in der Nachfolge von Pater als die höchste der Künste empfand. Das Erlebnis der Matthäus-Passion von Bach, etwas später der IX. Symphonie von Beethoven, bestimmten ihn zum Musikstudium, dem er zunächst in Genf oblag, u. a. als Schüler von Hugo de Senger, dem Leiter des Stadtorchesters.

In lebendigen Kontakt mit dem Theater kam Appia erst als fast Zwanzigjähriger anläßlich eines Besuches des „Faust" von Gounod im „Grand Théâtre" in Genf, das 1879 nach dem Vorbild der Pariser Oper errichtet worden war und als das schönste Theater der Schweiz galt. Er fieberte diesem ersten Theaterbesuch geradezu entgegen: Ein Märchenreich, glaubte er, würde sich ihm erschließen. Die Ernüchterung ist grenzenlos. Sie beginnt bereits beim Eintritt in den Zuschauerraum angesichts des Similiprunks der Logen und der Leinwand, die mit aufgemalten Falten und Quasten einen Vorhang vortäuscht. Als dieser nach oben verschwindet, wird es noch schlimmer: flache Kulissen zu beiden Seiten, eine Leinwand im Hintergrund, aufgemalte Perspektiven, Lichter

und Schatten, die verzerrende Wirkung des Rampenlichtes, das blaue Licht, das die Nacht bedeutet, die überladenen Kostüme, die übertriebene Gestik der Darsteller mit ihren dreidimensionalen Körpern in der zweidimensionalen Dekoration!

In der Folge beschäftigte sich Appia als Autodidakt mit Bühnenarchitektur und -technik, vor allem in Deutschland, aber auch in Paris und Wien. Sein Musikstudium hatte ihn 1882 über Zürich nach Leipzig und später nach Dresden geführt, wo er am 1. September 1886 als Schüler des Konservatoriums aufgenommen wurde. In Leipzig besuchte er 1883 alle Aufführungen von Goethes „Faust"; die vertikal gegliederte Bühne mit verschiedenen Spielebenen und einer Treppe, wie sie Otto Devrient (1838—1894) in der Nachfolge der Shakespeare-Bühne Ludwig Tiecks schon 1876 am Hoftheater in Weimar aufgebaut hatte, ließ Appia neue Möglichkeiten der Inszenierung ahnen, auch wenn zu seiner großen Enttäuschung illusionistisch bemalte Leinwand das Bühnengerüst überwucherte. Auch die Inszenierungen Anton Hiltls (1831—1885), der am Hoftheater in Braunschweig nach dem Vorbilde des Herzogs von Meiningen Georg II. mit Praktikabeln den planen Bühnenboden aufzulockern versuchte (z. B. in Shakespeares „Sommernachtstraum") beeindruckten ihn. Zweifelsohne trugen aber auch die Schweizer Festspiele mit ihrer Einheit von Bühne und Zuschauerraum, wie die Sechshundertjahrfeier in Sempach 1886, für welche Seraphin Weingartner, der Direktor der Kunstgewerbeschule in Luzern, eine stilisierte Treppen- und Podienbühne auf dem historischen Schlachtfeld errichten ließ, oder das Winzerfest in Vevey 1889, wo sich die Dekoration auf drei Triumphbogen beschränkte und das Spiel der Vier Jahreszeiten mitten unter den Zuschauern vor sich ging, ganz wesentlich zur Entstehung des Idealtheaters von Appia bei, ebenso wie die Beschäftigung mit dem Theater der Antike. Leider sind fast alle Dokumente aus der Jugendzeit Appias verbrannt.

Den unmittelbaren Anlaß zu Appias Bühnenreform gab das intensive Studium der Musikdramen Richard Wagners, in das ihn der Kulturphilosoph Houston Stewart Chamberlain persönlich einführte. 1882 sah Appia in Bayreuth „Parsifal", 1886 „Tristan und Isolde", 1888 „Die Meistersinger" und 1891 "Tannhäuser". Er bewundert den amphitheatralischen Zuschauerraum und seine Verdunkelung während der Aufführung sowie das verdeckte Orchester. Die Bühne erscheint ihm jedoch als ein riesiges Schlüsselloch, durch das man in indiskreter Weise Geheimnisse erfährt, die nicht für einen bestimmt sind; die Bayreuther Dekorationen, Kostüme und Lichteffekte sind trotz des größeren Luxus genau so konventionell wie die Genfer. Eine große Zahl der Mißverständnisse und Schwierigkeiten bei der Begegnung mit dem Musikdrama hat für Appia ihre Quelle in der Disharmonie der Mittel, deren sich Wagner für die dramatische Konzeption bediente, mit jenen, die er für ihre szenische Verwirklichung einsetzte. Die Lösung dieses Problems ließ Appia keine Ruhe mehr und bestimmte seine Lebensbahn. Nach dem Besuch einer Dresdener Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" zog er sich nach Gérolles am Genfer See zurück, erarbeitete im Angesicht dieser großräumigen und lichtdurchflossenen Landschaft ein vollständiges Regiebuch für den

„Ring des Nibelungen" und zeichnete Bühnenbildentwürfe für das „Rheingold" und „Die Walküre", deren monumentale Stilisierung an Einflüsse von Ferdinand Hodler und Puvis de Chavannes denken lassen. Cosima Wagner war bereits 1892 im Besitze des Ganzen, ohne allerdings davon für die Neuinszenierung des „Ring" (1896) irgendwelchen Gebrauch zu machen; im Hause Wahnfried hatte damals nur ihr englischer Schwiegersohn Chamberlain Verständnis für die bahnbrechenden Ideen des jungen Schweizers.

Dank dem Einsatz des französischen Wagner-Pioniers Edouard Schuré, eines der Mitbegründer des französischen Symbolismus, konnte Appia hingegen 1895 seine Programmschrift „La mise en scène du drame wagnérien" in Paris veröffentlichen. Schaffung der szenischen Atmosphäre durch Licht und Schaffung eines nach der Höhe und Tiefe durchgestalteten praktikabeln Bühnenraumes sind die grundlegenden Forderungen. Mit dem beweglichen Licht, dem vorzüglichsten Mittel für die Plastik und für die Mimik, kann nach Appia jegliche Suggestion vermittelt werden; die Suggestion ist die einzige Grundlage, auf der sich die Inszenierung aufbauen läßt, die materielle Realisation ist sekundär. Der Choreographie, d. h. der gesamten Bewegung und Stellung der Schauspieler, kann nur dann Leben eingehaucht werden, wenn man dem Gesicht der Solisten und der Gruppen ihre Schatten wiedergibt. Das ist aber nur möglich, wenn das starre Rampenlicht vollständig verschwindet und an seine Stelle bei Freilichträumen das Licht von oben fällt, bei Innenräumen schräg von der Seite. Projektionen, die bisher nur ganz ausnahmsweise für Spezialeffekte wie Feuer, Wolken und Wasser verwandt wurden, stellen das Bindeglied zwischen Beleuchtung und Dekoration her. Die Projektion entmaterialisiert alles, was sie berührt; mittels vieler Apparate kann sie eine aktive Rolle spielen, ja manchmal sich über die Personen stellen wie etwa im dritten Akt der „Walküre". Wenn das Lichtbild in Serien auf der Bühne eingeführt ist, wird die Projektion allmächtig werden und nur wenige Dinge werden ihr unmöglich sein. Der herrschende Charakter der Dekoration für den „Ring des Nibelungen" ist das felsige Pleinair mit mehr oder weniger Vegetation. Der „Ring" kann sich andererseits nur indirekt auf eine mythologische Grundlage beziehen; sein symbolischer Charakter hebt ihn weit über irgendeine lokale oder mythologische Färbung hinaus; Kostüm und Dekoration müssen deswegen auf ihre elementarsten Notwendigkeiten zurückgebildet werden. Kein Luxus, keine rein malerischen Effekte, hingegen Steigerung der Praktikabilität der Bühne, da sie den Kontrapunkt mit der Choreographie bildet und den Schauspielern im Zusammenhang mit der Beleuchtung ermöglicht, mit den Dekorationen eins zu werden wie etwa beim Walkürenfelsen! Keine historischen Vorbilder für die Kostüme, aber auch keine starren Perücken und kein Schuhwerk mit Absätzen! Schwierigkeiten mit den Schauspielern können umgangen werden, wenn man ihnen nur noch ein Minimum an Freiheit läßt, das für die Entwicklung ihrer individuellen Mittel notwendig ist, im übrigen aber die Choreographie bis ins letzte Detail fixiert, wozu Wagners Musik ja geradezu zwingt.

1896 lagen Regiemanuskripte und Bühnenbildentwürfe für „Tristan und Isolde" sowie für „Parsifal" vor. Partitur und seelisches Erlebnis bestimmen auch hier Bewegung, Bühnenbild und Beleuchtung: Die Partitur also in ihrer Eignung von Wort und Ton enthält das ganze Drama, das Wagner mitzuteilen strebt. Diese Feststellung ist von grundsätzlicher Wichtigkeit. Niemand wird dazu gelangen, ein Musikdrama Richard Wagners wahrhaftig in Szene zu setzen, der nicht von der Einsicht ausgeht, daß das ganze Drama, Leib und Seele, Musik, Wort und Erscheinungsform, vollständig und allein in der Partitur enthalten ist, ganz unabhängig von jenen bühnentechnischen Anleitungen, die noch hinzugefügt sind. So paradox es darum auch zunächst klingen mag, ist die Frage durchaus am Platze, ob jene szenischen Anweisungen, die Richard Wagner seinen in sich durchaus geschlossenen Tondramen hinzugefügt hat, für uns von zwingender Bedeutung oder auch nur von Nutzen sind.

Bereits anfangs 1899 erschien im Bruckmann-Verlag in München in einer deutschen Übersetzung der Rumänin Else Cantacuzène das 1892—1897 verfaßte Hauptwerk Appias „Die Musik und die Inszenierung", worin auf 300 Druckseiten und 18 Abbildungen die szenische Verwirklichung des Musikdramas bis ins letzte Detail angegeben und die vollständigen Regiebücher für den „Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde" und „Parsifal" veröffentlicht wurden. Wir zitieren nur die allerwichtigsten Sätze des Originals im Wortlaut der deutschen Übersetzung: „Was das Wagnersche Drama vom Wortdrama unterscheidet, ist das Dazwischentreten der Musik. Nicht nur gibt die Musik dem Drama sein Ausdrucksmittel, sondern sie mißt auch die Zeit. Im Gegensatz zur Willkürlichkeit der Oper mit ihren Arien, Duetten und Ensembles setzt die Musik im Wort-Tondrama aber nicht nur das Zeitmaß und die Aufeinanderfolge der Vorgänge fest, sondern sie muß vom darstellerischen Standpunkt als die Zeit selbst betrachtet werden. Indem wir das Wort-Tondrama aufführen, übertragen wir gewissermaßen die Musik aus der bloßen Zeitlichkeit in die sichtbare Räumlichkeit. Die Musik nimmt in der Inszenierung körperliche Gestalt an, das heißt, sie bestimmt die Maße der choreographischen Beziehungen in ihrer Entwicklung überhaupt, sodann die Handlungen der Massen bis zu den individuellen Gesten, endlich aber auch die Beziehungen zur Bühne. Dieser gewissermaßen musikalische Raum, zu welchem die Inszenierung für das Wort-Tondrama wird, muß demnach ein ganz anders gearteter sein als derjenige, in welchem der bloße Wortdichter sein Drama zu verwirklichen versucht. Und da die Musik ihn geschaffen hat, so wird sie uns auch Aufschluß über alles geben, was es uns in dieser Hinsicht zu wissen verlangt. Nun begreifen wir allenfalls, wie die Musik sich in das Mienenspiel, in die Gebärden und Bewegungen aller auf der Bühne auftretenden Personen übertragen mag. Wie aber soll sie imstande sein, sich in die Malerei der Dekorationen, ihre Anordnung und Beleuchtung zu übertragen? Und doch tut sie es. Durch die Vermittlung des Darstellers überträgt sie sich auf das gesamte unbelebte Bild. Die von der Musik festgesetzten Bewegungen des Darstellers messen den Raum, lassen das musikalische Zeitmaß gewissermaßen

im Raume Gestalt gewinnen und bestimmen dadurch auch die Verhältnisse der gesamten übrigen Inszenierung. Um die Musik in den Stand zu setzen, vom Darsteller aus und durch seine Vermittlung die gesamte Aufführung zu durchströmen, muß ein materieller Berührungspunkt zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial bestehen. Dieser Berührungspunkt ist die Praktikabilität der Bühne. Ob die Requisiten, Möbel oder andere Zutaten praktikabel sind oder nicht, kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Die Hauptaufgabe der Praktikabilität ist es, das unbelebte Bild in seiner fiktiven Gestalt der wirklichen Gestalt des Darstellers und deren Bewegung möglichst anzupassen. Von dem Grade und der Art der Praktikabilität hängt sodann die Gesamtaufstellung der Dekorationen ab. Die allgemein sanktionierte bisherige Bühnendekoration ist ein unbewegliches Gemälde, in dem der Darsteller, der doch der eigentliche Mittelpunkt des Theaters sein muß, nur stört. Die plastischen Körper der Darsteller und einiger Versatzstücke vertragen sich nicht mit den flachen Kulissen. Herrscht das Prinzip der Praktikabilität, so besteht die Bühnendekoration nicht mehr in einer Kombination von rechtwinklig sich schneidenden Flächen, die nach der Seite des Publikums hin durch eine mit bezüglichem Motiv bemalte Leinwand abgeschlossen werden, sondern aus einer ad hoc eingerichteten szenischen Konstruktion, die ihre verschiedenwinkeligen mehrstufigen Flächen unverhüllt in den Raum erstreckt. Die Praktikabilität bestimmt ihrerseits die Malerei. Während die Malerei bisher räumliche Fiktionen auf senkrechten Flächen hervorbringen mußte, fällt ihr jetzt die versöhnende Aufgabe der Vereinfachung zu. In der neuen Inszenierung wird die ganze Rolle der Malerei (im gewöhnlichen Sinne des Wortes) in der den Gegenständen anhaftenden Farbe bestehen. Darunter müssen auch die Gesamterscheinung des Darstellers und im besondern sein Kostüm verstanden werden. Heutzutage scheinen die Theaterkostüme die gleiche vervielfältigende Rolle spielen zu wollen wie die Dekorationen. Dies ist auch ganz natürlich, da ihnen hierin das einzige Mittel gegeben ist, sich mit diesen in einen, wenn auch nur scheinbaren Einklang zu bringen. In der neuen Inszenierung wird das Detail auf seinen richtigen Wert zurückgeführt. Und wie die begriffliche Bedeutung des Kostüms und der Dekoration auf das geringste Maß beschränkt bleibt, so darf auch in der äußern Erscheinung des Darstellers nichts den szenischen Ausdruck beeinträchtigen. Die Farbe der Kostüme wird also in ähnlicher Weise behandelt werden müssen wie die des Dekorationsmaterials. So wird die Malerei die szenische Wirkung der Personen als etwas zum ganzen Bild Gehörendes einschließen. Die Praktikabilität bestimmt auch die Beleuchtung. Auf den bisherigen Bühnen entwickelt die Beleuchtung keine gestaltende Tätigkeit. Ihr einziger Zweck ist es, die auf senkrechten Kulissen angebrachten fiktiven Malereien gut sichtbar zu machen. An dieser Beleuchtung hat der Darsteller nur einseitig teil. Um dies zu korrigieren, fügte man zwar das Rampenlicht bei. Die Rampe ist jedoch eine theatralische Perversion. Sie erstreckt ihren vernichtenden Einfluß auf alles, was in direkte Berührung mit dem Darsteller tritt und trennt diesen endgültig von der fiktiven Malerei. Will man auf unsern Bühnen harmonische Beleuchtung

haben, so muß man entweder auf den Darsteller oder auf die fiktive Malerei verzichten. Opfert man den ersteren, so hebt man das Drama auf und verfällt in das Diorama, also ist es die bisherige Malerei, die man opfern muß. Mit Licht malt der Wort-Tondichter. Die leblosen Farben, welche bisher Licht und Schatten bloß vortäuschten, sind nicht mehr vorhanden. Dafür ist das Licht selbst da, tatsächlich und lebendig, und nimmt der Farbe alles, was sich seiner Beweglichkeit entgegenstellt. Das Musikdrama verlangt aber nicht nur Bühnendekorationen, Kostüme und Lichteffekte, sondern auch eine neue Darstellung. Was den Darsteller dazu befähigen wird, die Forderungen des poetisch-musikalischen Textes zu erfüllen, ist, abgesehen von den grundlegenden Vortags- und Gesangsstudien, eine systematische Übung in der Gymnastik in des Wortes edelster Bedeutung. Der Tanz ist imstande, den menschlichen Körper für das Wort-Tondrama vorzubereiten, indem er die Ausdrucksfähigkeit der Körperformen um ihrer selbst willen entwickelt. Natürlich kann ein solches Gesamtkunstwerk nur gelingen, wenn die gesamte Inszenierung einer einzigen Persönlichkeit unterstellt wird. Es darf aber keine Regie im bisher üblichen Sinne sein. Dem Regisseur fällt im Musikdrama die Rolle eines despotischen Exerziermeisters zu. Er muß alles aufbieten, um auf künstlichem Wege die Synthese der Darstellungselemente zu vollziehen und zu diesem Zwecke die im Bereiche seiner Handhabung liegenden Faktoren auf Kosten des Darstellers zu beleben, dessen Unabhängigkeit endgültig gebrochen werden muß. Der Regisseur, für den nur ein Künstler ersten Ranges in Frage kommt, soll erfinderisch, gleichsam dichtend mit seinem Inszenierungsmaterial spielen und sich doch gleichzeitig hüten, selber eine Fiktion zu schaffen. Die Hauptaufgabe der Regie wird aber bleiben, die einzelnen Glieder des Darstellungskörpers davon zu überzeugen, daß sie es nur durch ihre gegenseitige Unterordnung zu einem ihrem Mühe- und Kräfteaufwand entsprechenden Ergebnis bringen können. Der Einfluß des Regisseurs wird ähnlich dem eines genialen Kapellmeisters ein gewissermaßen magnetischer sein müssen. Wenn es zwar möglich ist, in den bestehenden Theatergebäuden die dem Musikdrama entsprechende Inszenierung durchzuführen, so ist zu ihrer Vollendung eine Reform des gesamten Theaterbaus notwendig und nicht bloß des Zuschauerraumes wie in Bayreuth. Für ein griechisches Auge wäre ein heutiges Theater in seiner Überladenheit und vielfachen Zusammensetzung etwas Anwiderndes, ein jeder Bedeutung bares Unding. Nach griechischer Auffassung mußte der Ort der Aufführung entweder ein rundes, das szenische Schauspiel umschließendes oder ein mit einer horizontalen Linie abschließendes Amphitheater sein. Die antike Bühne war nicht eine Öffnung, durch welche hindurch dem Publikum auf einem engen Raume das Ergebnis der Leistungen unzähliger Kräfte geboten wurde. Die hohe Bühnenmauer wollte nicht verbergen, sondern war eine zwischen dem dramatischen Vorgang und dem Verlangen des Zuschauers willentlich gezogene Grenze. Das in der Einbildungskraft (in den unbegrenzten Raum) verlegte Drama steht zu dem Theater, in das wir gepfercht sind, durch nichts anderes in Beziehung als durch den Rahmen der Bühne.

In einem Theater, wie es für das Musikdrama anzustreben ist, darf nichts außer dem Zuschauerraum ständig vorhanden sein. Vor diesem soll sich ein leerer Raum ausdehnen, in dem das Drama seinen Einzug hält. Nichts verbleibt unserm Auge als ein provisorisches Bretterwerk, das wohl das technische Interesse des Fachmanns erregen mag, aber immer wieder je nach Bedarf verändert werden kann. Der Kostenpunkt kommt nur in Frage, insofern er von der Frequenz und der Feierlichkeit der Vorstellungen abhängt. Wenn ein ganzes Land teilnimmt an diesen Ausnahmefesten — denn zu Ausnahmefesten wird die Aufführung eines derartigen Werkes sich immer gestalten müssen —, dann werden die Kosten hinter der feierlichen Veranstaltung verschwinden."

Mit diesem längst vergriffenen Hauptwerke, dessen noch nie veröffentlichtes Originalmanuskript in französischer Sprache die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur herausbringen wird, ist die Publizität der seiner Zeit weit vorauseilenden szenischen Konzeption von Adolphe Appia gesichert. In der Forderung nach einer rein konstruktiven Raumbühne, die mit dem Zuschauerraum eine Einheit bildet, kündigt sich noch in den neunziger Jahren eine zweite Schaffensperiode von Appia an, welche die erste, wohl als neuromantisch zu bezeichnende, abzulösen beginnt. Im Vorwort einer geplanten englischen Übersetzung sollte Appia zwanzig Jahre später prophetisch verkünden: „Tôt ou tard nous arriverons à ce que l'on appellera la Salle cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, acceuillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira avec ou sans spectateurs."

Die ersten praktischen Experimente ermöglichte Appia die französische Mäzenin Comtesse de Béarn, welche ihm in großzügigster Weise ihr Haus in Paris und die nötigen finanziellen Mittel zur Verfügung stellte. Geplant waren ursprünglich Szenen aus „Tristan und Isolde" unter der musikalischen Leitung von Felix Weingartner. Einstudiert wurden in der Folge die erste Szene des zweiten Aktes von Bizets „Carmen", welche in der Dekoration und im Spiel von Licht und Schatten noch durchaus neuromantisches Gepräge hatte, und die Erscheinungsszene der Astarte aus „Manfred" von Byron und Schumann, welche die neue konstruktive Richtung ankündigte, indem die Bühne stufenweise von links nach rechts anstieg und als einzige Dekoration eine Riesentreppe und dunkelviolette plastische Pfeiler aufwies. Gleichzeitig hatte Appia mit diesen Versuchen seinen Willen bekundet, die von ihm angestrebte Bühnenreform nicht nur auf das Wagnersche Musikdrama zu beschränken. Drei Aufführungen fanden im März 1903 statt, an denen alles, was in der Pariser Intelligenz und am Pariser Theater einen Namen hatte, teilnahm. Der deutsche Kulturphilosoph Hermann Graf von Keyserling veröffentlichte einen ausführlichen Bericht in der Münchner „Allgemeinen Zeitung" und schloß mit den Worten: „Mögen die, welche es ernst mit dem deutschen Theater meinen, nicht zögern, die eben aufgekommene Saat nach Deutschland zu verpflanzen." In einigen Städten des deutschen Sprachgebietes kam es in der Tat zu einer Neuorientierung der Inszenierung,

angefangen von „Tristan" (1903) und dem „Ring des Nibelungen" (1905–1909) an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler und Alfred Roller über den „Tristan" der Kölner Festspiele unter Max Martersteig und Hans Wildermann und den „Ring des Nibelungen" am Freiburger Stadttheater unter Paul Legband und Ludwig Sievert bis zu den zahlreichen Inszenierungen des 1913 beziehungsweise 1914 freigewordenen „Parsifal". Während der Zürcher „Parsifal" (1913) unter den mehrfach malerisch konzipierten Bühnendekorationen von Gustav Gamper die monumentale Stilisierung Appias nur ahnen ließ, lehnte sich der Leipziger „Parsifal" in der szenischen Gestaltung von Professor Klinger ziemlich genau an Appias Entwürfe von 1896 an. Von einer Berufung Appias war leider keine Rede, nicht einmal sein Name wurde genannt.

Inzwischen hatte Appia in seiner Vaterstadt Emil Jaques-Dalcroze und seine eben erst am Genfer Konservatorium eingeführte rhythmische Gymnastik kennen gelernt, die für die weitere Entwicklung seines Idealtheaters bestimmend wurde. Er erkannte nämlich, daß die körperliche Bewegung um so lebendiger wird, je mehr Widerstand ihr die plastischen Bühnenteile entgegenstellen, je größer die Lichtkontraste und je bewegter das Licht sind. Schon 1906 entwarf er in diesem Sinne ein Bühnenbild für die Pantomime „La Forêt de Brocéliande" von Philippe Monnier und 1909–1910 drei Bühnenbilder für „Prometheus" von Aischylos, die ebensowenig ausgeführt wurden wie die zahlreichen „Espaces rythmiques", deren Elemente aus Pfeilern, Kuben, schiefen Ebenen, Treppen und Vorhängen bestehen, sogenannte „Rhythmische Räume", die alle 1909 signiert sind. Auf Appias Anregung ließen die Brüder René und Jean Morax in ihrem 1908 eröffneten Festspielhaus in Mézières bei Lausanne (Théâtre du Jorat) eine Vorbühne mit Treppenanlagen in den amphitheatralischen Zuschauerraum hinausbauen. Der deutsche Mäzen Wolf Dohrn ermöglichte Appia und Jaques-Dalcroze, ihr gemeinsames Werk in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden in großzügigster Weise zu verwirklichen: Bühne und ansteigender Zuschauerraum bilden eine Einheit; ein variables System von Treppenanlagen ermöglicht zusammen mit dem gestaltenden Lichte eine ganz neue Ausdrucksbewegung der Schauspieler. Schon die Inszenierung des Tanzspiels „Echo und Narziss" von Dalcroze (1912) ließ aufhorchen, der Hellerauer „Orpheus" von Gluck wurde 1913 zur europäischen Sensation. Selbst ein Claudel war davon so angetan, daß er 1914 seine „Verkündigung" auf der Bühne des Dalcroze-Institutes inszenieren ließ. In der Schweiz folgte im selben Jahr die Inszenierung des Genfer Festspiels „La Fête de Juin" den Ideen Appias: Auf einer zum Teil über dem See errichteten Bühne von sechzig Meter Breite führen aus der Orchestra Stufen zu einem Proszenium mit sechzehn Säulen; den Hintergrund bilden Vorhänge oder einfache Prospekte; im letzten Bild wird die Bühnenrückwand geöffnet und der Genfer See ins Spiel einbezogen. Appia hat sich denn auch dankbar zum schweizerischen Festspiel bekannt, das imstande sei, seine Ideen zu verwirklichen. Nach Appia richtete sich jetzt aber auch das moderne europäische Schauspiel aus, erwähnen wir nur Jacques Copeau,

der den Genfer seinen „maître" nannte, und Louise Dumont, die Appia an die Theaterakademie in Düsseldorf berufen wollte. Das Kunstgewerbemuseum in Zürich stellte das Werk Appias in den Mittelpunkt seiner ersten Theaterkunstausstellung von 1914.

Seine in Verbindung mit der rhythmischen Gymnastik von Jaques-Dalcroze gemachten Erfahrungen hat Appia 1921 in seiner dritten Hauptpublikation „L'Oeuvre d'Art vivant" zusammengefaßt: Um sich den Formen und Bewegungen der lebendigen Darsteller anzupassen, besitzt der Raum nur eine beschränkte Zahl von linearen Elementen: die Horizontale, die Vertikale, die Schräge und alle ihre Kombinationen wie z. B. die Treppe, welche dem menschlichen Körper ein gegensätzliches Element mit vielen Möglichkeiten bietet. Die Bühne soll aus verschieden großen Praktikabeln bestehen, die so bemessen sind, daß sie sich kombinieren und untereinander verbinden lassen, um sich so den abgerundeten Konturen des menschlichen Körpers und den Parabeln seiner Bewegungen entgegen zu setzen. Diese Praktikabeln sollen von neutraler Farbe sein, die Kostüme elementare Formen besitzen. Das Licht soll ausschließlich von oben fallen, um deutlich die Formen des bewegten Körpers und die plastische Konstruktion der Bühne hervortreten zu lassen. Die Verwandlungen der Bühne vollziehen sich unter den Augen der Zuschauer, ohne daß ein Vorhang fällt. Überlassen wir unsere konventionellen Theater ihrem sterbenden Schicksal und konstruieren wir neue elementare Gebäude, ohne die üblichen Bühnen und Ränge, es genügt ein kahler Saal mit gewölbter Decke, um mit Praktikabeln und einer vollendeten Installation der Beleuchtung der Bühne, dem unbelebten Teil des Theaters Leben und Sinn zu geben!

In seiner vierten in Mailand veröffentlichten Programmschrift „L'Art vivant ou la nature morte" betonte Appia 1923 noch einmal, daß die dramatische Kunst vor allem die Kunst des Lebens sei. Dieses könne sich aber auch ohne Dekoration, ja ohne Theatergebäude ausdrücken, da Raum und Zeit genügen. Der Schauspieler braucht im Grunde nur Raum, in dem er sich bewegen kann, und Zeit, alles übrige vermittelt er durch seine Schauspielkunst. Die neue Richtung zeigte sich nicht nur in Regiebüchern und beinahe abstrakten Bühnenbildentwürfen für Schauspiele wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" von Grillparzer (1922), „Hamlet", „König Lear" und „Macbeth" von Shakespeare (1922–1926), „Antigone" von Sophokles (1923), für klassische Opern wie „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie in Tauris" von Gluck (1926), sondern auch für Musikdramen Wagners wie „Lohengrin" (1926): Die Bühne ist noch abstrakter geworden, auf jedes Requisit wird verzichtet. Die Räume werden auf ihre elementarsten Grundformen zurückgeführt. Stufen, Podeste, Vorhänge und Lichteffekte sind allein übriggeblieben. Die ganze Wirkung auf den Zuschauer soll nur noch von den lebendigen und beweglichen Schauspielern ausgehen, der „conditio sine qua non" des Theaters. Appias Schwanengesang ist ein Regiebuch mit sämtlichen Bühnenbildern für den Ersten Teil der Tragödie „Faust" von Goethe mit der bisher noch nicht ausgewerteten

Erkenntnis, daß das Klangbild der Sprache, diese im gesprochenen Wort verborgene Musik, berufen ist, für die moderne Inszenierung des Schauspiels eine ähnliche Rolle zu spielen, wie die Musik bei den Werken Richard Wagners.

Inzwischen hatte kein Geringerer als Arturo Toscanini Appia an die Scala berufen mit dem Auftrage, zusammen mit dem ebenfalls aus der Schweiz stammenden Jean Mercier „Tristan und Isolde" zu inszenieren (1923), und hielt in der Folge trotz des Widerstandes des konservativen Mailänder Publikums die Neuinszenierung aufrecht. Appia bekannte dankbar, daß in Zusammenarbeit mit dem großen Dirigenten eine Inszenierung zustandegekommen sei, wie sie in der Geschichte des lyrischen Theaters keinen Präzedenzfall besitze. 1924 folgte das Stadttheater Basel dank der Initiative des Oberspielleiters Oscar Wälterlin mit „Rheingold" und 1925 mit „Walküre" sowie mit dem „Prometheus" von Aischylos. Die Neuinszenierungen des „Ring des Nibelungen" in München und Stuttgart bekannten sich jetzt offen zu Appia, aber sie beriefen ihn nicht. Andere Theater — auch Schauspielbühnen — folgten weiterhin seinen Spuren, ohne seinen Namen zu erwähnen. Ausstellungen der Werke Appias fanden 1922 in Amsterdam und London, 1923 in Mailand, 1924 in Stockholm und Basel sowie 1927 in Magdeburg und Freiburg i. Br. statt. Nach Appias Tode folgten 1929 Braunschweig und München, 1931 Bern und 1934 New York. 1929 gaben Schweizer Freunde von Adolphe Appia im Orell Füssli-Verlag in Zürich ein Mappenwerk heraus, das nicht weniger als 56 Reproduktionen von Originalentwürfen enthält. Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur stellte Appias Pionierleistung seit 1947 erneut zur Diskussion und wirkte vor allem mit der vom Verfasser dieses Aufsatzes gestalteten, 1949 erstmalig in Zürich gezeigten und in der Folge in Bern, Berlin, Wien, Salzburg, Hamburg, Düsseldorf, München und St. Gallen wiederholten Ausstellung „Das Schweizerische Bühnenbild von Adolphe Appia bis heute" über die Landesgrenzen hinaus. 1951 veranstaltete sie überdies in Zusammenarbeit mit dem italienischen Centro dei Riccerchi Teatrali eine Appia-Ausstellung in Rom und beschickte in den letzten Jahren Ausstellungen in Zürich, Paris, Bayreuth, Sâo Paulo, Genf und Iserlohn mit Originalentwürfen von Appia. Seither ist Appias Bedeutung für das moderne Theater wieder voll gewürdigt worden und selbst die Bühnenreform der Enkel Richard Wagners in Bayreuth ist nach den Worten des deutschen Kritikers Alfons Neukirchen der „längst fällige Nachvollzug einer unzeitgemäßen Vorleistung".

I. WERKE

1. Originalentwürfe und Bleistiftskizzen

„Rheingold", „Walküre" und „Siegfried" von Wagner, 1891—1892. — „Tristan" und „Parsifal" von Wagner, 1896. — „Rheingold" von Wagner, 1897. — „Espaces rythmiques", 1909. — „Der Taucher" von Schiller und „Prometheus" von Aischylos, 1909—1910. — „Parsifal" von Wagner, „Des Meeres und der Liebe Wellen" von Grill-

parzer und „Hamlet" von Shakespeare, 1922. — „Klein Eyolf" von Ibsen und „Tristan" von Wagner, 1923. — „Rheingold" von Wagner, 1924. — „Walküre" und „Götterdämmerung" von Wagner, 1925. — „Lohengrin" von Wagner, „König Lear" von Shakespeare, „Orpheus", „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie in Tauris" von Gluck, 1926. — „Faust, der Tragödie erster Teil" von Goethe, 1927—1928.

2. Reproduktionen

Album de reproductions (56 lithos). Introduction par H.-C. Bonifas. Edité par O.-L. Forel, E. Junod et J. Mercier. Zürich 1929.

3. Manuskripte

Notes de mise en scène für den „Ring des Nibelungen", 1891—1892. — „Walküre" (mise en scène), 1891—1892. — „Götterdämmerung" (mise en scène), 1891—1892. — „Siegfried" (mise en scène), 1892. — „Götterdämmerung (mise en scène), 1891—1892. — „Tristan et Isolde" (mise en scène), 1896. — „Parsifal" (mise en scène), 1896. — La Musique et la Mise en scène, 1892—1897. — Comment réformer notre mise en scène, 1900. — Notes sur la mise en scène de „Carmen", 1903. — „Manfred" (mise en scène), 1903. — Introduction à mes notes personnelles, 1905. — Retour à la Musique, 1906. — L'Origine et les Débuts de la Gymnastique Rythmique, 1911. — Musik und Inszenierung (Seconde préface), 1918. — Musik und Inszenierung (Préface de l'édition anglaise). — Introduction „L'Art est une Attitude", 1920. — Le Geste de l'Art, Avertissement, 1921. — Après une Lecture de Port-Royal (St Beuve) à René Martin, 1921. — Essai sur un problème dangereux, 1921. — Formes Nouvelles, Conte 1921. — La Mise en sène et son Avenir. Dédié aux Elèves de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1921. — Monumentalité, 1922. — Le Sujet, 1922. Art vivant ou Nature morte? 1922. — L'Homme est la Mesure de toutes Choses, 1923. — Tristan et Iseult. Brève Analyse du Drame, 1923. — Introduction aux Représentations de Tristan et Isolde à la Scala de Milan (1923—1924), direction A. Toscanini. — La Réforme et le Théâtre de Bâle, 1924. — „Prométhée d'Eschyle" (mise en scène), 1924. — „Rheingold" (mise en scène), 1924. — „Walküre" (mise en scène), 1924. — „Götterdämmerung" (mise en scène), 1925. — Richard Wagner et la Mise en Scène, 1925. — L'Art dramatique vivant. Conférence pour Zurich, 1925. — „Lohengrin" (mise en scène), 1926. — „Iphigéne en Tauride" (mise en scène), 1926. — Acteur, Espace, Lumière, Peinture (Conférence pour Cheseaux), o. J. — L'ancienne Attitude, o. J. — Fiction, o. J. — Conférence américaine, o. J. — Curriculum vitae, o. J. — Devons-nous (ou pourrons-nous???) réaliser l'Idéal de Wagner? O. J. — Macbeth (mise en scène), o. J. — Maîtres-Chanteurs (mise en scène), o. J. — Mécanisation, o. J. — Pittoresque, o. J. — Reflexions sur l'Espace et le Temps, o. J. — Avertissement pour l'Edition de mes „Essais" en I Volume, 1926. — „Faust" de Goethe (Mise en scène), 1927—1928.

4. Gedruckte Werke und Aufsätze

La Mise en Scène du Drame Wagnérien, Paris 1895. — Die Musik und die Inszenierung, München 1899. — Comment réformer notre mise en scène. „La Revue" I, Paris 1904. — Notes sur le Théâtre. „La Vie Musicale" I/15 et 16, Lausanne 1908. — Style et Solidarité. „Le Rythme" I/6, Bâle 1909. — Stil und Solidarität. „Der Rythmus" I/6, Basel 1909. — Über Ursprung und Anfang der Rhythmischen Gymnastik. „Der Rythmus. Ein Jahrbuch", Bd. I., Jena 1911. — La Gymnastique rythmique et le Théâtre. „Les Feuillets", 1911. — Über die Kostümfrage für die rhythmische Gymnastik. „Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau", Jena 1912. — Die Inszenierung als Ausdrucksmittel. „Moderne Theaterkunst. Ausstellung Mannheim", 1913. — Die Musik und das Bühnenbild. „Katalog der Zürcher Theater-

kunstausstellung im Kunstgewerbemuseum", Zürich 1914. — Die Inszenierung des Parsifal. „Der Türmer", XVI/5, 1916/17. — L'Oeuvre d'Art vivant. Genève 1921. — La messa in scena e il suo avvenire, Milano 1923. — Art vivant ou nature morte? Milano 1923. — Tristano e Isotta à la Scala. „La Semaine littéraire", No. 430, Genève 1924. — L'arte vivente nel teatro. „Il Convegno", V/2—3, Milano 1925. — Das Problem der Stilbühne bei den Werken Richard Wagners. Mitreferat. „Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß zu Leipzig. 4. bis 8. Juni 1925", Leipzig 1925. — Goethes Faust, 1. Teil, als Dichtung dargestellt, Bonn 1929. — The future of production. — The Elements of a work of lifing art. — Goethes Faust. Notes from Appia. Project for the Production. „Theatre Arts Monthly", XVI/8, New York 1932. — Monumentalité. „Revue d'Esthétique", Oct.-Déc., Paris 1953. — L'Homme est la Mesure de toutes choses. „La Revue Théâtrale", 8/25, Paris 1954. — Notes de mise en scène pour l'Anneau de Nibelungen. „Revue d'Histoire du Théâtre", 6/I—II, Paris 1954. — Acteur, espace, lumière, peinture. „Théâtre populaire", 5, Paris 1954. — La Mise en Scène et son Avenir. „Cahiers Madeleine Reñaud—Jean Louis Barrault", No. 10, Paris 1955.

II. LITERATUR ÜBER APPIA

1. Monographien

H.-C. Bonifas, Adolphe Appia (1er Septembre 1862 — 29 Février 1928). „Album de Reproductions", a. a. O., 1929. — Adolphe Appia. A. memorial. (By J. Mercier, Lee Simonson and others.) „Theatre Arts Monthly" XVI/8, New York 1932. — U. Blättler, Adolphe Appia e la scena costruita. „Anticipazioni No. 4. Serie Teatro, Roma 1944. — Mostra delle scenografie di Adolphe Appia. A cura di U. Blättler e E. Stadler. Teatro Eliseo, Roma 1951. — A. Veinstein, Redécouvrons Adolphe Appia. Causerie diffusée par Radio Genève. Maschinenskript 1953.

2. Bücher

J. Rouché, L'Art théâtral moderne, Paris 1910. C. van Vechtem, Music after the War, and Other Studies, New York 1915. — K. Macgowan, The Theater of Tomorrow, New York 1921. — K. Macgowan and R. E. Jones, Continental Stagecraft, New York 1922. — H. Kelly Moderwell, The Theatre of To-Day, New York 1925. — S. Selden and H.-D. Sellmann, Stage Scenery and Lighting, New York 1930. — L. Simonson, The stage is set, New York 1932, 2nd edition 1946. — Th. Wood Stevens, The Theatre from Athens to Broadway, New York 1932. — Theatre Art. International Exhibition. Museum of Modern Art, New York 1934. — H. C. Heffner, S. Gelder and H. D. Sellman, Modern Theatre Practice, New York 1935. — G. Freedley and J. A. Reeves, A History of the Theatre, New York 1941. — J. Gassner, Producing the Play, New York 1941. — B. Horowicz, Le Théâtre d'opéra, Paris 1946. — G. Guerrieri, La regia teatrale moderna, Roma 1947. — T. Cole and H. Krich Chinoy, Actors and Acting, New York 1949. — E. Stadler, Das schweizerische Bühnenbild von Adolphe Appia bis heute. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 7. Thalwil/Zürich 1949, 4. erweiterte Auflage, Einsiedeln 1954. — L Simonson, The Art of Scenic Design, New York 1950. — E. Stadler, Adolphe Appia und Richard Wagner. Katalog der Richard Wagner-Ausstellung im Helmhaus, Zürich 1951. — U. Ojetti, Cose viste (Calvino alla Scala), Firenze 1951. T. Cole and H. Krich Chinoy, Directing the Play, New York 1954. — G. Guerrieri und E. Stadler, Adolphe Appia. Enciclopedia dello Spettacolo. Vol. I, Roma 1954. — E. Bentley, In Search of Theater, New York 1955. — K. Macgowen and William Melnitz, The Living Stage, New York 1955. — E. Stadler, O cenário moderno suiço. IV a. Bienal de Museu de

Arte Moderna de Sâo Paulo 1957. — D. H. Stevens, Ten Talents in the American Theatre, University of Oklahoma 1957. — A. Veinstein, Appia=Craig. „Encyclopédie du Théâtre contemporain." Dirigée par Gilles Quéant. Collection Théâtre de France, Paris 1957. — E. Stadler, Adolphe Appia. Neues Schweizerisches Künstlerlexikon, 1. Lieferung, Zürich 1959.

3. Periodika

H. von Keyserling, Die erste Verwirklichung von Appias Ideen der Bühne. „Beilage zur Allgemeinen Zeitung", Nr. 77, München 1903. — P. Valjean, Une tentative de réforme scénique. „La Semaine littéraire", No. 490, Genève 1903. — K. Scheffler, Bühnenkunst. „Kunst und Künstler", V/6, Berlin 1907. — S. Wolkonsky, Conférence sur Appia. „Apollon", III/6, St. Petersburg 1912. — H. C. Bonifas, A propos des fêtes d'Hellerau. „La Semaine littéraire", No. 1010, Genève 1913. — „Der Cicerone", 5, 1913. — „Die Kunst", 30, 1914. — E. Combe, L'art de la mise en scène. „Wissen und Leben", Nr. 24, Zürich 1914. — C. van Vechtem, Adolphe Appia and Gordon Craig. „Forum" 54/48, Oktober 1915. — Obscure Pioneer of the Newest Art in the Theatre. „Current Opinion", 61/10, August 1916. — H.=C. Bonifas, La rénovation scénique et les travaux d'Appia. „Ecrits nouveaux", Paris 1918. — P. Bekker, Die Opernszene. „Frankfurter Zeitung", 22. u. 23. August 1913. — „The Studio", London 1922. — J. D. van Wyck, Working whit Appia. „Theatre Arts Montly", Vol. 8, 1924. — O. Wälterlin, „Rheingold" am Stadttheater Basel, 1924. „Nationalzeitung", Nr. 540 u. 552, „Basler Nachrichten", Nr. 463 u. 468. — „Walküre" am Stadttheater Basel, 1925. „Nationalzeitung", Nr. 55, Basler Nachrichten, Nr. 53, 1925. — „Prometheus" von Aischylos am Stadttheater Basel, 1925. „Nationalzeitung", Nr. 73, Basler Nachrichten, Nr. 43, 1925. — „Theaterzeitung Stadttheater Basel", 1924/25. — O. Bie, Zur Inszenierung der „Walküre" in Basel. „Nationalzeitung", Nr. 56, Basel 1925. — F. W. Herzog, Adolphe Appia in Basel. „Das Theater", VI/9, Berlin 1925. — „Bulletin de l'Art ancien et moderne", 1928. — D. Kaucher, Adolphe Appia's Theory of Production. „Quarterly Journal of Speech", Vol. 14, 1928. — G. Hille Adolphe Appia und sein Werk. „Neue Zürcher Zeitung", Nr. 1100, 1929. — G. Porti, Il teatro de Appia. „Domus", Milano 1929. — H. Curjel, Moderne Bühnenbildtypen. „Das Werk", XXXI/2, Winterthur 1944. — E. Stadler, Die Schweiz und das Bühnenbild. „Das Buch", I/2, Zürich 1947. — H. Darkes Albright, Appia Fifty Years after: II. „The Quarterly Journal of Speech", Vol. 35, 1949. — Appia=Ausstellung im Eliseo=Theater in Rom. „Neue Zürcher Zeitung", Nr. 233, 1951. — Ausstellung „Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute". Auszug der ausländischen Pressestimmen (Berlin, Wien, Salzburg, Hamburg und Düsseldorf) von 1951—1953. Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, 1953. — Friedlind Wagner, De Bayreuth à Paris. „Nouvelles littéraires", Paris 1955. — Jacques Copeau, Adolphe Appia et l'Art de la Scène. „Cahiers Madeleine Renaud—Jean Louis Barrault", No. 10, Paris 1955. — E. Stadler, Genf=Bayreuth=Zürich. Zur Neuinszenierung des „Parsifal" an den Zürcher Juni=Festwochen 1956. Tagesanzeiger, Nr. 134, Zürich 1956. — J. Gassner, Form and Idea in Modern Theater. „Journal of Speech", XL III/3, 1957. — Significaçâo de Adolphe Appia. „O Estade de Sâo Paulo. Suplemente Litérario", 28. 9, 1957. — J. Nr., Un pionnier du décor théâtral moderne. „Gazette de Lausanne", No. 38, 1958.

ALFRED KERR

Ein Kritiker der Dramaturgie seiner Zeit

Von Yvonne Sturzenegger (Luzern)

Theaterkritik, die der Liebe zum Theater entspringt (und nicht der menschlich verständlichen Sucht, die eigenen Unzulänglichkeiten durch geräuschvolles Breitschlagen der Fehler anderer der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entziehen), ist eine der heikelsten Komponenten im Vollbegriff Theater. Der Regisseur bemüht sich, in drei- bis vierwöchiger Probenarbeit die artverschiedenen Leistungen des Dramatikers, des Bühnenbildners, der Schauspieler und der ganzen Garde des für eine Inszenierung benötigten Personals unter einen Hut zu bringen und fugenlos ineinander übergehen zu lassen. Der Kritiker hingegen läßt die spannungsgeladenen zweieinhalb Stunden der Premiere auf sich wirken und soll nun auf Grund dieser bei aller Konzentration flüchtigen Eindrücke dem Kaiser geben, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist. Überflüssig zu sagen, daß dazu eine eigene Begabung notwendig ist.

Alfred Kerr besaß sie.

Seine Erlebnisweise möchte ich impressionistisch nennen; denn jeder Augenblick bot ihm vollen Raum für einen frischen Eindruck, ohne von einmal gefaßten Meinungen verbarrikadiert zu sein. Diese Fähigkeit ermöglichte es ihm in hohem Maße, die tiefempfundenen Stellen eines Schauspiels von schalen Routinedialogen zu sondern.

Das unbefangene Herantreten von außen wurde ergänzt durch eine bisweilen unheimliche Intuitionsgabe, die die Zusammenhänge spielend erfaßte. Ein Drama mochte sich noch so verworren und verfilzt darbieten, Kerr holte des Pudels Kern mit wenigen Handgriffen heraus und zerlegte ihn elegant, als virtuoser Chirurg. Manches lichtscheue Produkt löste sich unter Kerrs Durchleuchtung in klägliche Nebelfetzen und verpustete Wölkchen auf, und manches anmaßend dahertrabende Pseudokunstwerk fuhr unter Kerrschem Hohngelächter zur Hölle. Strömten jedoch seinen unbarmherzigen Scheinwerfern eigenständige Lichtquellen entgegen, dann entzündete sich seine Begeisterungsfähigkeit. Er riß die Standarte an sich und trug sie seiner Entdeckung voran, damit sie in gebührender Wertschätzung ins Bewußtsein des trägen Volkes dringe.

So tat er es für Ibsen, weil er der Heuchelei und christelnden Erbärmlichkeit der vorangegangenen Dramatikergeneration die nicht mehr totzuschweigenden Wahrheiten eines neuen, darwinistisch beeinflußten Weltempfindens entgegensetzte. So tat er es für Hauptmann, weil er dessen elementare Sehnsucht nach

Befreiung aus Staub und Qual, nach Licht und Seligkeit miterlebte. Er tat es für Shaw (gleich und gleich gesellt sich gerne!), weil er den lächerlich gewordenen Heldenbegriff zerbrach, indem er neben das aktive Herumtappen das wenig heroische Geschobensein stellte; weil er für die Namenlosen eintrat, und weil seine Figuren ein Menschenlächeln bergen. Er tat es für Wedekind, weil er, pathosfrei, auch im Schmutzbewußtsein Menschentiefes gestaltete (und weil ihm das abgebrühte Über-den-Dingen-Stehen imponierte). Er tat es für Strindberg, soweit er das erlebte strahlende Dunkel malte (und nicht die fixe Idee). Er tat es für Schnitzler, soweit er um den Sinn des Lebens kämpfte und an Stelle des unbekümmerten Drauflosplauderns das Verschweigen setzte. Er tat es für Brahm, weil er mit lächelndem Ernst und zäher Unbeirrbarkeit den Grundstein für ernste Möglichkeiten legte.

Hingegen bekämpfte er Sudermann, weil er rührselig, klobig, gewaltsam pikant und kulissenhaft dem Publikum auftischte, was es gerne haben wollte. Er lehnte Hofmannsthal ab, weil er eine vergangene Welt der Schönheit auf artistisch temperierte Weise gestaltete. Er wandte sich gegen Reinhardt, weil diesem das Gewand und die Disziplin wichtiger waren als der Mensch.

Zur theoretischen Erhärtung seiner genial hingeworfenen Urteile kam ihm seine umfassende, für heutiges Spezialistentum kaum mehr denkbare Bildung zugute. Er wußte um die großen Entwicklungslinien, die sich durch die Jahrhunderte zogen, wobei er sich nicht an ein überliefertes System hielt, sondern das Gebiet mit einem eigenen bis eigenwilligen, aber durchdachten Schienennetz durchzog. Seine satirischen, zynischen und parodistischen Äußerungen vermögen jedoch weit mehr zu faszinieren und stoßen kühn ins Zentrum vor, während die Bildungsbelege oft vage und spürbar unerlebt um den heißen Brei herumflattern. Außerdem bot sich ihm auf seinen die ganze Welt umspannenden Reisen eine Fülle national gebundener Theatervarianten dar, die er als Vergleichsmöglichkeiten heranziehen konnte.

Soweit die Voraussetzungen. Was aber erwartete er vom Theater? Worauf kam es ihm an? Die Sendung des Theaters definiert er kurz als „Sporn zur Tat". Das Theater muß den Kampf aufnehmen gegen die zähe Schlafsucht des Publikums. Kerr verlangt vom Bühnenautor, daß er Stellung nimmt, Farbe bekennt. Er darf nicht abgezirkelt und schöngeistig das Für dem Wider entgegenhalten und die Entscheidung einer hoffentlich freundlicheren Zukunft anheimstellen; er muß bei aller gerechten Ausleuchtung des Konflikts seine Ansicht und seine Lösungsmöglichkeit deutlich aufzeigen. Kerr fordert das „pädagogische Theater mit Kunst". Wie er allerdings die Entfaltung politischer Auswüchse in den späten Zwanzigerjahren beobachtet, fühlt er sich zu einem Widerruf verpflichtet. Gegen den Vorwurf der Inkonsequenz verteidigt er sich mit dem gefährlichen Ibsensatz: eine Wahrheit lebt zwei Jahrzehnte (Volksfeind).

Viel wichtiger als umständehalber wechselnde Tendenzen war ihm das rein Menschliche. Wie wollte er es herausgearbeitet haben, damit es seiner Zeit entsprach und sie vorwärtsbrachte?

Kerrs Grundzug und Weltgefühl liegen in seinem absoluten Bekenntnis zur Gegenwart, zum hic et nunc, zu der ihm zugedachten Anzahl Lebensjahre beschlossen. Die Vergangenheit vermag er nur als Bildung zu erleben. Seinen unerschütterlichen Fortschrittsglauben umreißt er richtungsmäßig in dem lakonischen Satz: „Die Zeiten werden exakter." Auf das Drama übersetzt lautet das so: „Es versteht sich von selber, daß die Zukunft nicht nur des Dramas: unserer inneren Entwicklung niemals auf ‚herzlicher Einfachheit' ruhen kann. Es bedeutete die Näherung ans Einfältige. Ein Herabschrauben. Wir sind keine Kindbauern mehr. Sondern mit Augen wie Schießhunde — auch wo wir Erschütterungen durchleben. Man mache sich nichts vor: wir sind hier, um diese Erschütterungen festzuhalten, anzupacken, zu beziffern, so zu überwinden. Nicht ihnen fromm und groß und treu und schlicht zu erliegen. Ich vermute, daß die ‚große Einfachheit' oft ein Akt des Willens, wo kein Können winkt, sein muß. Daß es nicht hierauf ankommen wird: die (vielen Schichten der Menschheit gemeinsamen) groben Grundzüge so recht voll Herzlichkeit mit einer großen Linie gradäugig zu zeichnen. Sondern es kommt darauf an, kleinlich, knifflich, mißtrauisch, nachprüfend, bloßlegend, beklopfend und landgewinnend nach mühsamen Tiefseefahrten zu sein. Ein Sieger voll zehntausend Zerstuftheiten." (Gesammelte Kritiken, Band 3, S. 103.) „Farbiges Phantasieren am Anfang, lineares Grübeln am Ende. So muß es sein." Sonderzüge aus dem Chaos herausarbeiten, sie wie einen Blumenstrauß zu leuchtender Vielfalt zusammengeben; neue Blickpunkte, neue Schnittpunkte finden und gestalten; in versteckte Winkel, in die Seele des Menschen kriechen und überall nach Wahrheit suchen, um sie kühn zu verkündigen: das betrachtete Kerr als die klar zu verstehende Aufgabe eines Dramatikers. Der große Zug, das Zwingende, das eine Dichtung haben muß, das Unkontrollierbare, das überspringende Flämmchen, das nicht mehr zu analysierende Wunder, das ein Stückchen Ewigkeit enthält, das alles ist erst möglich, wenn unendlich viele Züge glitzernden Einzelreichtums Leben bekommen haben und dahinter ein nie loszulösendes Grundgefühl, ein Ich steckt.

Kerr wehrte sich gegen mundgerechte Arglosigkeiten, Platitüden und Plauschereien. Er verurteilte alle die Dagewesenheiten, die den Menschen so gemütlich und problemlos im geschlossenen Kreis spazieren lassen. Erhob der Dramatiker Anspruch auf Ernstgenommenwerden, mußte er den Stoff auf seine Weise schauen, packen und tränken, und auch althergebrachten Konflikten Aspekte entlocken, die keiner noch vorher gesehen hatte. Denn der Reiz ist am stärksten bei Eintritt des Reizes; Eindrücke bleiben nur frisch, solange sie neu sind. Unbekümmert um Gott und die Welt sollte der Künstler die Dinge, die er in sich trägt, gestalten. „Durch hermetisches Denken erst werfen sich die Blasen." Das zeugt von einem hochgezüchteten Individualismus, wie er heute, nach der Erschließung der Lehre von den Archetypen eines C. G. Jung, nicht mehr für möglich gehalten wird. Er gehört zu den Grundeinstellungen Kerrs.

In ihnen findet sich die Erklärung für seine ungeheuerlich anmutende, abweisende Haltung gegenüber Epochen, die nach unserer Ansicht Unübertreffliches

und Ewiggültiges geschaffen haben. Kerr leugnet zwar nicht die Größe Euripides', Shakespeares, Schillers; aber für ihn sind sie überholt, verschlungen und verdaut. Er fühlt sich und seine Zeit sittlich dazu verpflichtet, weiter zu sein. Ein Zurück darf es nicht geben.

Aus Kerrs Grundanlage heraus versteht man auch das heftige Gestikulieren gegenüber ernsthaften tragischen Bearbeitungen mythischer Stoffe (und es ist, bei der gegenwärtigen Übersättigung des Spielplans mit psychologisierenden Mythen-Umsetzungen, eine wahre Wohltat, diese spöttischen Stellen zu lesen). „Wenn ich mich frage, ob es überhaupt irgendwelche Dinge gibt, die mir noch näher stehen als der Sagenkreis des Königs Artus, so muß ich freimütig bekennen: ja." Der Zeitgenosse hat ein Recht darauf, im Theater seine Angelegenheiten und Fragestellungen behandelt zu sehen. Will er Vergleiche mit den Lebensweisen vergangener Völker anstellen, stehen ihm Dutzende von Museen zur Verfügung. Aber Tote lassen sich so angenehm widerstandslos anborgen. Kerr kann sich bei Bearbeitungen nie des Verdachtes erwehren, daß das Talent des Autors einer Bohnenstange bedarf, an der es sich emporranken kann, weil es zu eigenständigem Wachstum nicht ausreicht. Die Vorlage wird als hochfederndes Sprungbrett benützt; ihre Berühmtheit dient zugleich als Notnetz, um einen allfälligen Sturz abzudämpfen.

Allergisch reagierte Kerr auf das beliebte Hineingeheimnissen von Symbolen. Er nannte es „Auf Vertiefungen Arbeiten", was bedenklich nach Machwerk und Schneideratelier klingt. In seinem Suchen nach greifbarer Wahrheit lehnt er Symbole ab und bezeichnet sie als plumpes, armseliges, schäbiges, ungegliedertes Mittel. Auch Stilisierung ist für ihn ein unehrliches Zurechtbiegen. Am schlimmsten wütete er gegen alles, was mit Mystik zusammenhängt, womit er einen schon französisch zu nennenden Rationalismus bewies.

Auch Heimatstücke waren seine Liebe nicht. Bauern sind nicht wandlungsfähig. Sie sind zu gesund, um tausendfältig differenziert auf die Bühne gebracht zu werden. Sie wirken höchstens als unbewußte Bremsklötze auf städtische Überstürzung. Die Halben, Bleichen, Zusammengepferchten sind es, die für neue Problemkombinationen und Spezialkonstellationen sorgen.

In der Forderung nach immer neuem Erfassen von Einzelteilen geht es Kerr nicht um statistisch auswertbare Vollständigkeit („Ich hasse die Vollständigkeit. Wer vollständig ist, wird an vielen Punkten banal geworden sein."), sondern um die Wesentlichkeit, die darüber schwebt. Es geht ihm um den Menschen, der in der Kunst Gestaltung und Kristallisation findet, um die „Seelen unseres Schicksals in der Gedrängtheit, im Helldunkel halbschimmernder Pfade und in ihrer lockenden Verästelung".

Eine große Rolle spielt bei Kerr die Musik. Er stellt sie als die unmittelbarer angreifende Kunst über die Dichtung und das Theater. Im Krieg, in Zeiten der Wertumstürze und Verwirrung also, rät Kerr: „Spielt künftig das Beste, das wir haben. Und wenn ihr keine Stücke wißt, so nehmt euch 50 Musiker. Und sprecht kein Wort. Und spielt an jedem Abend Beethoven, Beethoven, Beethoven." (Wie gelöst Kerr in der Musik wirkt! Offenbar fühlt er sich frei von

der Verpflichtung, eine Entwicklung peitschen zu müssen, zur Gegenwart, zu Strauß und Schönberg zu halten.) Eine Dichtung, die in keinem Punkt etwas Musikhaftes in sich birgt, darf sich nicht als Dichtung ausgeben. (Darin vor allem sehe ich den Unterschied Kerrs zu Shaw.) Dichtung muß überquellen, strömen wie Musik. Hinreichendes ist zu armselig und hat in der Kunst keinen Platz. Intellektuelles darf allenfalls mitlaufen.

Alle Formen der Kunst aber werden aufgesogen vom höchsten Gut des Menschen, vom alles überstrahlenden Leben. Kerr geht darin soweit, daß er äußert: „Schreiben ist nichts, leben ist alles. Über alle Dramen hinaus denkt man immer an den Daseinsgang der Autoren, die sie verfaßt haben; als an das Wichtigere." Damit relativiert er seine sämtlichen Aussagen, die man ohnehin nicht als absolut betrachten darf, da die gesammelten Kritiken Kerrs eigentlich ein Tagebuch darstellen, mit allen sich kreuzenden Stimmungen, vom Satthaben bis zum herausfordernden Angriff als Selbstzweck. Was an Kerr begeistert, sind seine knappen, leicht schockierend geprägten Kernerfassungen, die einem so herrlich den astlosen untern Teil des Baumstammes bezwingen helfen, auf daß man im haltbietenden Geäst mühelos selber weiterfinde und aufjubelnd in die Höhe steige.

Wenn der Versuch eines Kerrporträts so weit gefaßt wurde, so deshalb, weil er sich zu dem hier interessierenden Thema der Dramaturgie nur unvollständig in fallen gelassenen Bemerkungen äußert, die über die fünf Bände seiner gesammelten Kritiken verstreut sind. Es ist wohl richtig, diesen losen, herumschwirrenden Teilchen den Nährboden nicht zu entziehen. Außerdem hat Kerr der Dramaturgie keine letztlich entscheidende und allein lebensfähige Funktion zugestanden. „Die Architektur allein tut es bei keinem Kunstwerk, die schönen Strecken tun es."

Kerr gilt als Förderer der Naturalisten. Das mochte so scheinen, da er fest zur Gegenwart hielt, und zu seiner Zeit, aus Reaktion gegen die verbürgerlichte Romantik, diese Richtung propagiert wurde. Kerr selber jedoch nahm den Stil eines Dramas nicht wichtig, er glaubte nicht an dessen Kraft. Er machte die Kunst vielmehr vom Können einzelner Großer abhängig. Er stellte wohl fest, daß sich die Genüsse nach Epochen trennen, daß z. B. Mozart zu seiner Zeit anders gehört wurde als heute, doch brachte er das in den Zusammenhang mit dem konkreten Leben eines Künstlers, das er vom Kunstwerk nicht getrennt haben wollte. Kerr ist Kritiker; er registriert Gedanken, Gefühle, Wirkungen, die ein Theaterstück bei ihm auslöste; er ist Koryphäe des Publikums. Fragt denn das Publikum so sehr nach Stilrichtungen? Unterscheidet es nach Impressionismus und Expressionismus, wenn es elementar ergriffen wird? Für die Gegenwart sind es eher die Künstler selber, die einen Sammelbegriff für ihre Programme und Regeln prägen. Für die Vergangenheit sind es die Kulturhistoriker, die der Einfachheit und Einordnung halber an =ismen festhalten. Zudem erlangen Stilbenennungen ihre Gültigkeit erst nach Abschluß der entsprechenden Entwicklung.

Dem Naturalismus räumt Kerr einen Ausnahmeplatz ein, weil „die Grundlage

jeder dargestellten Handlung, auch wenn sie in den Sternen schaukelte, einen Kern von Naturalismus, will sagen: von Erdhaftem, einen Strahl von Menschennähe haben muß". Er weist auf die Unmöglichkeit eines reinen Naturalismus im Drama und auf die unlösbaren Widersprüche hin: eine Handlung wird von zwecklosen und zufälligen Episoden, die die Spannung im Zuschauer nicht zu halten vermögen, befreit und soll nun als Kette wesentlicher Momente ein getreues Abbild der Wirklichkeit geben. Ein anderes Problem ist die Einheit der Zeit. Der Naturalismus ist deutlich bestrebt, die zeitliche Ausdehnung einer dramatischen Begebenheit möglichst klein zu wählen. Aber werden denn im Alltag vor einer Katastrophe alle zum Verständnis notwendigen Punkte von den Beteiligten rekapituliert? Offenbart sich in den letzten Stunden lückenlos die abgestufte Charakteristik aller Personen?

1891 faßt Kerr die Bauprinzipien Ibsens zusammen unter dem Titel „Die Technik des realistischen Dramas" (Gesammelte Kritiken, Band 1, Anhang). Als erster in der Neuzeit verkündete Lessing den Ruf nach dem Durchschnitt des Lebens und nach Realismus, was weniger in der Sprache und in der Form als in der glaubhaften Handlungsführung Verwirklichung fand. Sein Erbe verwalteten die Franzosen. Diese gaben es weiter an Ibsen, der ein hervorragender und überaus exakter Dramentechniker war. Die deutschen Naturalisten, von der Epik herkommend und eher zu Farben als zu Linien neigend, kümmerten sich wenig um die Technik, wie denn überhaupt der rein handwerkliche Dramenbau in Deutschland viel weniger gepflegt wird (und entsprechend eingeschätzt) als z. B. bei den Franzosen, denen der Sinn für Gliederung, für höchste Verknüpfungskunst, für letzte hermetische Schlüsse, für die weiseste, knappste und zweckmäßigste Anordnung der Teilchen in die Wiege gelegt wurde.

Mit Ibsen hatte sich eine wesentliche Veränderung in der Stoffwahl und den Problemstellungen ergeben. Die Formen dafür waren zum großen Teil schon früher ausprobiert worden und fanden auf weniger revolutionäre Weise Eingang im Programmgefüge, das vom Streben nach Realismus diktiert wurde.

Als erstes wurde der Monolog ausgestoßen. Wer war denn im Alltagsleben imstande, seine Gedanken und Empfindungen, die einem bei starkem Erleben alle zugleich bedrängen, in authentischem Tempo hervorzusprudeln und auf eine kausal-logische Kette aufzureihen? Und — abgesehen von durch Alter oder Wahnideen nicht ganz Zurechnungsfähigen — wer führte denn im täglichen Leben laut und deutlich Selbstgespräche? Der Monolog mußte in Handlung umgesetzt werden. Blieb ein Schauspieler in erregtem Gemütszustand allein auf der Bühne, durfte er sich allenfalls einen unartikulierten Schmerzensruf oder einen allesbesagenden Fluch leisten. Die widerstreitenden Gefühle wurden mit Hilfe der Pantomime sichtbar gemacht (zerreißen eines Briefes; sich in eine Gewohnheitsarbeit stürzen, um die einstürmenden Gedanken zu verdrängen; zerstreut irgendwelche Gegenstände an unsinnige Orte verlegen).

Das Beiseitesprechen (à part), die beliebten Zwischenbemerkungen zu sich selber oder zum Publikum, fiel als Abart des Monologes ebenfalls dem Realismus zum Opfer. Doppelbödigkeit und Ambivalenz mußten an entsprechenden Hand-

lungen ablesbar sein. Damit vollzog sich nicht nur eine Annäherung an das reale Leben, sondern zugleich eine Besinnung auf das Element der Dramatik, auf die Aktion, indem man allzu leichten Mitteln entsagte.

Die Technik der Charakteristik erfuhr eine tiefgreifende Änderung. Wie wir uns vom Charakter unserer Mitmenschen nur langsam aus tausend Einzelreaktionen ein meist unvollständiges Mosaikbild zusammenreimen können, so sollte sich auch die Bühnenfigur nicht mehr durch Mitteilungen, sondern durch Merkmale dem Zuschauer bekannt machen, wobei dem Erlebnishorizont und den kulturgesellschaftlichen Bindungen einer Gestalt subtilste Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Damit wurde natürlich die auf Richtigkeit Anspruch erhebende Selbstcharakteristik (laut Kerr die voilà-comme-je-suis-Technik) unmöglich. Sie fand jedoch Verwendung als verfeinertes dramaturgisches Mittel, indem sich aus der Diskrepanz eines vorgegebenen oder eines geglaubten Charakters zum wahren aufschlußreiche Hinweise herausholen lassen.

Die Vorgeschichte eines Dramas durfte nicht mehr in eine einzige Erzählung hineingepreßt und damit erledigt werden. Sie sollte fortan möglichst absichtslos, andeutungsweise in Nebensätzchen verstreut, im Verlauf der Handlung durchsickern, so daß „unauffällig und unabsichtlich aus dem Arglosen das Kluge, aus dem Vorgang ein Urteil steigt".

Die Verknüpfung der dargestellten Vorgänge mußte sich rigorosen Regeln zugunsten der Glaubhaftigkeit unterwerfen. Das bequeme Verwenden merkwürdiger Zufälle wurde verbannt, die „Justmethode" (schon glaubt man . . ., just in dem Augenblick . . .) vertrieben, und alle die kleinen, nicht ganz lauteren Kniffe wurden bei dem vom Realismus verlangten Reinemachen über Bord geworfen.

Selbstverständlich wurde auch die Sprache dem Alltagsleben entnommen und streng nach dem Wesen der redenden Gestalten differenziert. Die gutbürgerliche wohlerzogene Tochter bediente sich vornehmerer Worte, als der ungehobelte Vernachlässigte aus dem Arbeiterviertel im Bollwerk von Kraftausdrükken. Innerhalb der Charaktere erfuhr die Sprache noch feinere Unterscheidungen nach Situationen, so daß sie sich in affektbeladenen Augenblicken in zusammenhanglose Worte und abgebrochene Sätze auflöste. Die syntaktischen und logischen Nachlässigkeiten, die „raffinierte Unordnung" herrschten vor und verdrängten nicht nur radikal sämtliche Reime, sondern zum Teil auch die poesievollen Bilder. Die pathetische Rede wurde nur noch in der Parodie geduldet, da die Sprößlinge germanischer Völker ihre Leidenschaften meist wider Willen und elementarisch ruckweise äußern und sie nicht, das Servierbrett jonglierend, vortänzeln. Es ist auch weiter nicht zu verwundern, daß die gröbste Art des sprachlichen Realismus, der Dialekt, häufig zur Anwendung kam.

Diese hohen Ansprüche, die an den Dramatiker gestellt wurden, zogen auch das Publikum in Mitleidenschaft. Da die allgemeinen Wahrheiten und Aussagen nicht mehr in Kommentare, dozierende Hinweise und Zaunpfähle gefaßt wurden, also in Worte, die man, ohne sie eigentlich zu begreifen, nachsprechen konnte, hatte das Publikum die Schlüsse selber zu ziehen und den tieferen Sinn heraus-

zuschälen, was einer Umerziehung und Entmündigung gleichkam. Langsam (beim Publikum braucht alles seine Zeit) bekam es Freude an seinem eigenen Scharfsinn und an der Tatsache, daß es möglich ist, etwas deutlich zu sagen, ohne es auszusprechen.

Was hält Kerr von den einzelnen Dramengattungen?

Als Paradigma der neuen Schicksalstragödie führt er Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" an, denn er lehnt die tragische Schuld ab. Den Ersatz des sittlichen Zusammenhanges durch den rein ursächlichen, durch die pathosfreie Unentrinnbarkeit, bezeichnet er als Gewinn des neuen Dramas. „Die innere Lösung, daß dem Helden zuletzt die Erkenntnis aufgeht, jedes Leid wird gemildert durch Verstehen. Was für ein wunderbarer Dramenschluß! Es ist, seid überzeugt, der Schluß aller Dramen (Es ist ja das, was die Tragik aufhebt)." Kerr erklärt es näher in einer Kernstelle: „Es gibt keine Tragik. Die Trostkraft, welche das Betrachten der Zusammenhänge schafft, läßt nur Tragikomik zu. Ich erwarte den großen Tragiker nicht; er wäre der große Hanswurst. Darum: weil unterirdisch aller Schmerz überwogen wird vom tiefen Lustgefühl zu atmen, weil die Erkenntnis der unzulänglichen Seite dieses Daseins und seiner Trauer nur die Panzerung des Einzelnen stärkt, weil sie ihn kühner macht, in seinem Willen unangreifbarer, undankbarer, weil die Feststellung der Gefahr auch ihre Einschränkung ist, weil sie ihn hingegebener ans Dasein macht, und weil jedes letzte Leid noch eine große Neugier birgt. Es gibt keine Tragik. Jeder künftige Dichter soll in alles Pathos, alles Glück, alle tiefsten Erschütterungen die Lächerlichkeit dieses Lebens hineingucken lassen; die Unvollkommenheit menschlicher Zustände; die große Kluft zwischen dem Wünschen und dem Tatbestand (die kraft des Gegensatzes ein Humor bleibt)." Wir haben die Naivität verloren; wir kennen die Abhängigkeit der Götter von den Naturgesetzen. Deshalb können wir es uns nicht mehr leisten, keinen Humor zu haben. Deshalb half Kerr mit bei der Zerstörung des Heldenbegriffs und erlaubte Mythenbearbeitungen höchstens noch als Komödien. Geradezu prophetisch mutet die Ankündigung der Parodie als Form der Zukunft an, „als adäquateste und siegreichste Form für ein drängendes, verkürzendes, zeitknappes Jahrhundert". „Die Parodie muß nicht Zerstörung — sie kann Erklärung sein. Abkürzung; Kristallisieren; und Gericht." Kennt Dürrenmatt seinen Vorgänger?

In der Komödie geht Kerr einig mit Aristoteles' Forderung nach Schmerzlosigkeit. Trotzdem stellt er sich die Komödie der Zukunft mit peitschenden Wahrheiten vor, die sich gegen das herrschende lässige Weltgefühl stemmen. Vor allem aber muß sie Menschen aus Fleisch und Blut enthalten, nicht nur Wirrwarr und Wendungen, nicht nur unterscheidende Merkmale, sondern Eigenarten; nicht nur Witze, sondern Humor, nicht nur ein geknüpftes Netz, sondern wirkliches Leben. Und das in zusammengedrängter Form, in der Form der Zukunft.

Begeben wir uns nun in den dramaturgischen Workshop, so stellt sich die Frage: was für Rezepte können wir Kerrs Kritiken entnehmen? Was kann der Dramatiker-Eleve bei ihm lernen? Kommt er als eifrig-bemühter Schüler zu

Faust, antwortet ihm Mephisto=Kerr, der um die weitgehende Unlehrbarkeit des Szenenbaus weiß, in unbestimmten, dunklen Worten: „Man soll bei Dramen wie bei Fischen das Mittelstück erwischen", oder „Das Wichtigste bei Theaterstücken bleibt ja wie bei Erkältungen ein ordentlicher Umschlag". Erkundigt sich jedoch ein begabter angehender Bühnenautor bei ihm, so macht Kerr ihn darauf aufmerksam,

daß er stets das Tatsachengerüst vom ungleich wichtigeren Behang (Umschlag!) unterscheiden muß. An sich ist keine Handlung schlecht; sie wird es erst, wenn der Dramatiker in der Behandlung der Handlung fehlgeht;

daß im Drama von Anbeginn auf einen Hauptpunkt hinzuarbeiten ist. Aus diesem Grunde darf er z. B. eine Erzählung nicht einfach ausschneiden und auf die Bühne stellen. Nein, er muß sie umgießen und haarscharf die Gegensätze herausarbeiten, menschennahe; denn Erwägungen in Dialogform ergeben keine Stücke;

daß er die Handlung für sein Stück erfinden oder dem Lebenskreis der Gegenwart entnehmen soll. Kann er den Geschichtsstoff nicht lassen, greife er zur Verfilmung (Diese Bemerkung schrieb Kerr im Jahre 1915!);

daß ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen der Fülle des Weltgeschehens, der Buntheit des Daseins und der Bequemlichkeit im Formen. Der Dramatiker muß Einschnitte machen, einen architektonischen Rhythmus finden in feinsten Abstufungen. Er muß sich hüten, verschwärmt vor sich hinzudichten und das Gefüge kaleidoskopartig auseinanderflattern zu lassen;

daß im Theater nur Funken, Blitzlicht, Kürze und Schlagendes wirkt;

daß im Theater erschütternde Wirkungen von langer Hand vorbereitet werden müssen. Schlagfluß z. B. wirkt auf der Bühne nur als letztes Glied starker Erregungen, nicht als Plötzlichkeit. Diese Erfahrungstatsache ist ein Anhaltspunkt zum Beweis, daß sich Lebenswirklichkeit und Bühnenillusion niemals decken;

daß die Gestalten dreidimensional und vollblütig auf den Brettern stehen müssen und nicht in feuilletonistischer Weichheit und Abrundung von „unter dem Strich" entlaufen dürfen;

daß der Witz besonders sorgfältigen Umgang erfordert. Schon Swift weist darauf hin, daß der Witz sein eigenes Gehege habe, das er nicht ohne Gefahr des Untergangs überschreiten kann;

daß ein einziger Todesfall, mit Sorgsamkeit hingespart, behaglich mit Lichtern versehen, heutzutage weit sicherer wirkt als ein Wettbewerb einer Gruppe von Leichnamen.

Schlußendlich wird der Schüler entlassen mit einer kleinen Schlagwortfibel, die ihn über Knallerbsen, Tränenzwiebeln, Schleifenverschärfung, Mittel für die Erwerbung des heißen Atems usw. aufklärt.

Die Frage, warum Kerr mit seiner erschöpfenden Kenntnis vom Theater keine Dramen geschrieben hat, ist nicht neu. „Wenn ich ein Genie wäre (ich habe bloß keine Zeit), würde ich Sturmwind auf die Bühne bringen. Etwas Lachendes, Schneidendes, daß es klatscht. Götter anulken. Gegen Jehova rüdig werden.

Apostel kitzeln. Nicht zittern, daß ein Floh gequetscht werden könnte. Vom Rand eines Sterns in das All. Als geschlossene Persönlichkeit. Und durch den Weltenraum brüllen im österreichischen Dialekt: es kann mir nix g'schehn!" Kerr hatte große Zeitgenossen, deren Gottbegnadetheit sogar ihm, dem bisweilen unerträglichen Selbstbejubler, unüberbietbar schien. Eine Blöße konnte er sich bei seiner Art der Kritik nicht leisten. Andererseits erscheinen seine Kritiken oft wie verdichtete Theaterstücke, hingelegt mit Geist und Witz, in brillantem Staccato, verwegen und mit fechterischer Eleganz. Seine Stärke war die knappe gedrängte Sprache, das Telegramm. Wer aber würde sie in zweistündigem Kugelregen aushalten? Und vielleicht waren es gerade seine umfangreichen Kenntnisse, die ihn an der unbefangenen Gestaltung, am „hermetischen Denken" störten?

Das war Kritik um die Jahrhundertwende. Die Aufnahme bei den Lesern von damals war so, wie sie sich ein Neues suchender Künstler, der etwas in die noch unbekannte Waagschale zu werfen hat, nicht besser denken könnte. Kerr wurde befeindet und gefeiert, beweihräuchert und verachtet, von den Kollegen gehaßt, von den ihm ausgelieferten Künstlern gefürchtet, von seinem zahlreichen Gefolge geliebt und verehrt. In diesem fruchtbaren Umstrittensein und ver=pflichtenden In=der=Mitte=Stehen wurden seine Kritiken zu einer der aufschluß=reichsten künstlerischen Selbsterklärungen seiner wachen und wählerischen Epoche.

Literaturangaben

Alfred Kerr, Die Welt im Drama, 5 Bde., S. Fischer, Berlin 1917.
—, Spanische Rede vom deutschen Drama (rückübersetzt 1930).
—, Die Welt im Drama, Hg. G. F. Hering, Kiepenheuer=Witsch, Köln/Berlin 1954.
Herbert Kirnig, Alfred Kerr — Alfred Polgar; ein Vergleich, Diss., Wien 1950.

Nachrufe

Walter Kiaulehn, Alfred Kerr, Die Neue Zeitung, Nr. 89, 1948.
E. Korrodi, Alfred Kerr, NZZ Fernausgabe, Nr. 283, 1948.
Max Rychner, Alfred Kerr, Merkur Nr. 4, 1949.

DAS EUROPÄISCHE THEATER DER JAHRHUNDERTWENDE

Eine Umriß-Skizze

Von Heinz Kindermann (Wien)

Seit der Renaissance und erst recht seit dem Barockzeitalter entfaltet sich das europäische Theater über alle Völkergrenzen hinweg in immer neuem wechselseitigen Nehmen und Geben. An der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts geht es bei diesem Kräftespiel vorerst, knapp nacheinander, in These und Antithese, darum, dem Naturalismus und dem Symbolismus zum Durchbruch zu verhelfen. Man würde freilich das, was da scheinbar mit einemmal von Frankreich und von Rußland, von Skandinavien und von England, von Italien und von Deutschland her in intensivster gegenseitiger Befruchtung geschah, kaum verstehen, riefe man sich nicht für einen Augenblick das schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Entwicklung begriffene realistische Vorspiel dazu in Erinnerung.

Denn in England und in Frankreich, in Italien und im deutschen Sprachraum erfolgt ja seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf dem Theater jener geistesgeschichtliche Umschaltungsprozeß, der dem romantischen Ausgreifen ins vorwiegend Metaphysische, ins Schwärmerisch-Musikalische, ins Traumland und ins Unbestimmt-Dämmrige, in die mondscheinglänzende Zaubernacht des Daseins, einen Willen zur tüchtigen Lebenstatsächlichkeit entgegenrückte, ein Bekennen zu den realen Gegebenheiten des Daseins, ohne darüber das Metaphysische völlig zu vergessen, weil ja auch die durch die Romantik neueroberte seelische Existenz zu den realen Gegebenheiten gehört.

So könnte man an jene theatralischen Entfaltungen in Frankreich erinnern, die im Zusammenhang mit den realistischen „Sittenstücken" von Augier, von Dumas dem Jüngeren, von Barrière und vor allem von Sardou, also in Entwicklung von der „Kameliendame" bis zur „Madame Sans-Gêne", darauf abzielen, mit Hilfe so einzigartiger, durch verschärfte Charakterisierungskraft der Lebenswahrheit sich annähernder Darsteller, wie Madame Doche oder Marie Duplessis, diesen beiden Hauptrepräsentantinnen der Kameliendame, oder der Sarah Bernhardt, der Réjane oder Coquelins, ein auch im reich ausgestatteten, für unseren Geschmack fast überladenen Bühnenbild wirklichkeitsnahes Theater zustandezubringen.

Man könnte vom theatralischen Siegeszug der sinnenbetörenden Verdi-Oper sprechen; oder an die ausgesprochen realistischen Klassiker-Inszenierungen

Keans und Irvings in England erinnern, die oft auf genaue Landschaftsstudien oder auf historisch-folkloristische Vorarbeiten zurückgehen, um die Szenerie und das Kostüm dem neu aufgeflammten Historismus in der realistischen Art der Darstellung des neuen Psychologismus des 19. Jahrhunderts anzupassen.

Man muß vor allem aber auch von den analogen Vorgängen im deutschen Sprachgebiet berichten. Denn von ihnen gingen diesmal zumindest im Vorspiel sehr wesentliche Anregungen und Anstöße aus. Die ersten Erfüllungen kamen dann freilich aus Frankreich, Skandinavien und Rußland, während Deutschland der große Erntende und Weiterführende wird. Das Schwergewicht der deutschen Realismus-Errungenschaften liegt zunächst in Wien, am neuerlich weltberühmt gewordenen Burgtheater unter Laube, der, wie einst Schreyvogel, unter neuen Vorzeichen wieder ganz programmatisch einen Welttheater-Spielplan verwirklichte.

Laube, der Repräsentant des liberal-jungdeutschen Theaters, rückt an die Stelle der romantischen Intuitionsregie eine betont intellektuelle Wortregie des sentenziösen Effektes. Er läßt die Klassiker der Weltliteratur zu pointenreichen Aktualitäten werden. Er pflegt aber ganz besonders das moderne französische Salon- und Sittenstück mit seinen Bonmots und seiner eleganten Konversation. Und er läßt im selben Konversationsstil — und zwar zum erstenmal in dreiseitig geschlossener Zimmerdekoration (anstelle der zweiseitig offenen Kulissendekoration) — auch die jungdeutsch-aktualistische Dramatik in einer neuen, bis dahin im deutschen Bühnenwesen ungewohnten Intimität spielen.

Kämpft Laube dabei ganz programmatisch um die Schlichtheit des Wortes, so will er doch die Leidenschaft im Bühnenausdruck nicht hemmen. Der berühmte „Wolter-Schrei", dieser Uraffekt der Todesnot, wie die große Tragödin ihn als Adelheid in der Inszenierung des „Götz" ertönen läßt, ist nur ein Zeugnis für viele.

Den Schritt vom Jungdeutsch-Aktualistischen, das alle theatralische Gewalt in das pointiert-aggressive Wort verlegte, zu einem neuen, gerade im Historismus sich ausweitenden Realismus vollzog als erster Dingelstedt, der in Weimar, in München und in Wien das Dekorative in völliger Parallele zu Makarts Festzugsrepräsentation zu einem fast übertriebenen, in üppigen Farben und mit Teppichen, Blumen und dichten Vorhängen, mit Ornamenten, Vasen und Ziergegenständen aller Art überladenen Inszenierungsstil entwickelte. Er war einer der ersten pompösen Wagner-Regisseure — denn er liebte Oper und Schauspiel —; er inszenierte Hebbel in dieser auf genaue historische Quellenstudien zurückgehenden Weise. Und er führte einen ganzen Zyklus von Shakespeares Königsdramen mit Massenszenen und Riesenstatisterie fast opernhaft auf.

Eben dadurch aber wird Dingelstedt zum unmittelbaren Vorläufer der weltberühmten Meininger. Denn auch Herzog Georg II. von Meiningen, der Mäzen, Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner und Dramaturg seiner Truppe in eigener Person, strebt nach historischer Treue, nach echtem Lokalkolorit und echter Zeitstimmung. Und er geht dabei soweit, daß damit ein erster Versuch der modernen Illusionsbühne entsteht. Daß Herzog Georg selbst seine zahllosen Choristen — denn auch er liebte die Massenszenen, die bei den Gastspielen in

Amerika, aber auch in Rußland so sehr bewundert wurden — zu vollendeten Schauspielern erzieht und umgekehrt auch seine besten Solisten mitstatieren läßt, garantiert ihm die Geschlossenheit der Ensemblewirkung. Im Gegensatz zu der noch statischen Massenregie Dingelstedts dynamisiert der Meininger Herzog sie und bereitet damit manches vor, das spät erst dann Reinhardt zum Ausreifen bringt.

Das freilich ist das Eigenartige, daß bei den Meiningern auch in den größten Massenszenen jeder Mitwirkende sich als Individuum für sich bewähren soll, daß also verlangt wird, die Bewegung jedes einzelnen solle sich von der des andern unterscheiden. Die Weimarer Klassiker, Kleist, Grillparzer, Grabbe, aber auch Ibsens „Nordische Heerfahrt", erfuhren so eine ausgesprochen monumentale Inszenierung.

Die Veroperung der Klassiker lag als Gefahr bei einer radikalen Weiterentwicklung dieser Meininger Fährte näher als beim indessen entwickelten Bayreuther Inszenierungsstil. Der wurde zwar nicht in Wagners Händen eine Gefahr, wohl aber in denen seiner Nachahmer, die sich nur an die äußerlichen Kennzeichen hielten. Die Wandeldekoration des „Parsifal", bei der Gurnemanz und sein Begleiter zu wandern scheinen, während in Wirklichkeit die Dekoration sich bewegt, schien vielen wichtiger als Wagners Inszenierungsgrundsatz der Übereinstimmung von Wort, Ton und Gebärde.

Früh machte sich deshalb, mit Savits' Rückgriff auf die Shakespeare-Bühne und mit Devrients Faust-Aufführung auf der dreiteiligen Mysterienbühne, eine Opposition gegen solche Übertreibungen geltend.

Die letzten gesamteuropäischen Voraussetzungen jedoch, die von der Meiningerei verursachte Zwitterform zu durchstoßen und zur extrem-naturalistischen Bühnenform vorzudringen, wurden zuerst in Frankreich geschaffen.

Die schon mit Comtes Positivismus einsetzende Wendung zum naturalistischen Weltbild geht von der etwas einseitigen Meinung aus, daß wir die Wirklichkeit mit unseren Sinnen und durch die von ihnen ausgehenden Erfahrungswissenschaften restlos erfassen können. Der außerordentliche Aufstieg der Naturwissenschaften in dieser Zeit, die jähe Technisierung und Industrialisierung verleiten zu solchen in der ersten Überschätzung des menschlich Erreichbaren vorgenommenen Trugschlüssen. Aus ihnen aber stammt Hippolyte Taines Milieugläubigkeit ebenso wie die naturalistische Programmatik der Brüder Goncourt. Ob die Goncourts erklären, die neue naturalistische Dichtung solle die „leidenschaftliche" Form der literarisch geformten soziologischen Untersuchung annehmen; oder ob Zola die Unfreiheit der von ihm dargestellten Menschen damit begründet, daß ihre Lebensbahn von Anfang an bedingt sei durch die Gesetze der Erblichkeit und der Abhängigkeit von der Umwelt (besonders wichtig ist hierbei seine 1881 erschienene Programmschrift „Le naturalism au théâtre"): all dies wird vom Drama und von der Bühne her erst richtig akzentuiert, wenn wir es in Verbindung bringen mit den um die Jahrhundertwende neu aufbrechenden Sozialproblemen; mit der beginnenden Proletarisierung, mit dem Kampf gegen die Verelendung bestimmter Schichten,

mit der pessimistischen Beurteilung der Spannungen zwischen den Besitzenden und den Enterbten.

Es versteht sich, daß dieses neue materialistisch=pessimistische Weltbild völlig neue theatralische Gestaltungsformen erfordert. Der Realismus des 19. Jahrhunderts erleichtert ihren Durchbruch. Das naturalistische Theater greift aber in seinem Radikalismus weit darüber hinaus — von der Bühne her, aber auch vom Publikum aus. Denn auch da vollziehen sich nun weitgehende Veränderungen. Der Eintritt des Arbeiterstandes in den Kreis der offiziell Mitbestimmenden drängt nach neuen, die höfische Gestalt des noch aus der Barock=Sphäre stammenden Logen= und Guckkastentheaters überwindenden Formen der Zuschauerräume.

Als „mensonges ridicules" empfindet Zola das gesamte bisherige, nicht=naturalistische Theater. Dort habe nur die Wirklichkeit und zwar die pessimistisch bewertete Wirklichkeit mit ihrer ausdrücklichen Einbeziehung, ja Überbetonung des Häßlichen etwas zu suchen.

Die erste Bühnenverwirklichung dieser Forderung versucht nun André Antoine im 1887 begründeten Pariser „Théâtre libre". Antoine wendet sich gegen „le théâtre à thèse et à effets". Nur das nackte Leben, la vie „toute crue" will er auf die Bühne bringen. Ein wichtiges Vierteljahrhundert französischen Theaters und seine Weltwirkung ist mit dem Namen Antoine verbunden. Bisher hatte das Publikum erste Darstellungen naturalistischer Dramen — etwa die der „Henriette Maréchal" von den Brüdern Goncourt oder „Thérèse Raquin" von Zola, „Les Corbeaux" von Henri Becque, aufs schroffste abgelehnt, nicht zuletzt, weil die Aufführungen dem hier geforderten naturalistischen Gepräge noch in keiner Weise entsprachen. Antoine aber traf nun mit seiner Gruppe junger enthusiastischer Schauspieler im „Théâtre libre" die neue Spielform schon in den Anfängen so präzise, daß Zola begeistert erklärte: „Toutes mes idées sont là, dans cette reproduction exacte de la vie."

Und tatsächlich, von den Saalschlachten um Antoines kraß=naturalistische Inszenierung der „Thérèse Raquin" und seit seiner Aufführung von Tolstojs „Macht der Finsternis", die allen Konventionen ebenso den Kampf ansagten wie dem Vaudeville=Geschmack des breiten Publikums — seitdem war der erste Durchbruch gelungen. Die ganze Trostlosigkeit und Brutalität eines fragwürdig gewordenen Lebens spiegelte sich in der depressiven Art des oft abgerissenen Alltagssprechens, der düster gehaltenen Dekorationen, der völligen Entpathetisierung in Gebärde und Tonlage, im Alltagsrhythmus des Schreitens und im Alltagskostüm. Antoine wollte damit ein „Theater des Lebens" zustandebekommen und eben damit präziser Diener am Wort und am düster=sachlichen, zugleich freilich auch agressiven Weltbild der naturalistischen Dramatik sein. Die Schauspieler erzog er zu einem leicht zu verändernden Instrument in der Hand des Regisseurs, gestimmt nach dem schöpferischen Willen der naturalistischen Dichter.

In zehn Jahren führte Antoine im Théâtre libre 124 Stücke von mehr als 114 Autoren auf, von denen 69 bis dahin noch niemals gespielt worden waren;

unter ihnen Curel, Courteline und Brieux; unter ihnen jedoch auch Ibsen und Björnson, Strindberg und Tolstoj, Turgenjeff und Verga, Hejermans und Gerhart Hauptmann. Sie alle stellt er erstmalig dem Pariser Publikum vor und macht sie damit zugleich weltbühnenfähig.

Ausgangsort der Darstellungskunst ist für Antoine die moderne, naturalistische Psychologie. Eine bloße Rollenhaftigkeit ließ er nicht gelten. Vielmehr sollten sich seine Schauspieler mit ihren Rollen auf psychologischer Grundlage völlig identifizieren. Die darstellerische Psychologie sowohl der sozialen wie der rein menschlichen Wertdifferenzen soll auf diese Weise — bis zum Niedrigsten und Häßlichsten — ungeschminkt und ohne jede ästhetische, ohne jede moralische Voreingenommenheit verkörpert werden. Rollenfächer, wie es sie bisher gab, existierten für Antoine nicht mehr. Nichts als der leidenschaftliche Wille zur fassadenlosen, zur unerbittlichen Lebenswahrheit dürfen die Regie, das Bühnenbild und die Darstellungskunst bedingen.

Das Presse- und Publikums-Echo war zunächst zweigeteilt. Während der engere Kreis begeistert zustimmte, fühlte sich der große Kreis, der Amüsement und Erhebung im Theater suchte, von diesen Pièces „cruelles" „du genre brutal et exprès" betrogen; ja man betrachtete sie als amoralisch. Gleichwohl konnte nicht übersehen werden, daß da endlich die zeitgenössische Dramatik, und sei es auch die naturalistische, aber eben die naturalistische des ganzen modernen Europa, ihre geniale Bühnenform gefunden hatte. Hier klopfte — mit Ibsens „Gespenstern" und der „Wildente", mit Hauptmanns „Webern" und mit „Hanneles Himmelfahrt", mit Strindbergs „Fräulein Julie", mit Tolstojs „Macht der Finsternis", mit Dramen Turgenjeffs und Vergas — ein neues Zeitalter ungebärdig an die Pforten des europäischen Theaters.

Um sie ihr endgültig öffnen zu können, griff Antoine zu guten, aber auch zu radikalen Mitteln. Er war es, der für Frankreich das Spiel mit der „vierten Wand", also ohne allzu aufdringliche Rücksichtnahme auf die Anwesenheit des Publikums, ermöglichte. Er ließ die Darsteller ohneweiteres mit dem Rücken zum Publikum sprechen. Der Schauspieler agierte in einer abgeschlossenen Welt, von der es keine Brücken zum Publikum, kein erfolghaschendes Hinüberschielen und Hinübergebärden gab. Die „vierte Wand" wurde streng beobachtet.

Hervorragende Maler wie Charpentier, Toulouse-Lautrec, Gerbault Degas wurden als Bühnenbildner herangezogen, so daß hohe Kunst als milieubestimmende Kraft der psychologischen Darstellungskunst entgegenkam. Bald schon spielten größere Theater die von Antoine durchgesetzten Stücke nach. Vor allem aber trug nun das „Théâtre libre" selbst auf seinen zahlreichen Gastspielfahrten nach Berlin und München, von Hamburg bis Zürich, Kopenhagen und London, die alarmierende Botschaft von der Geburt des naturalistischen Theaters.

Das Berliner Gastspiel des Théâtre libre nun, das noch 1887, also schon im Gründungsjahr dieser revolutionären Bühne stattfand, brachte schwerwiegende Folgewirkungen für das gesamte deutsche Theaterleben, vor allem für das Berlins, mit sich. Schon hatte hier L'Arronge am Deutschen Theater Ibsens „Stützen der Gesellschaft" aufgeführt, wie ja auch Max Burckhard am Burg-

theater in der gleichen Kühnheit sich über alle Hof- und Zensur- und Kritiker-Bedenken hinwegsetzte. Und schon hatten so modern-sensible Meister der Schauspielkunst wie Kainz und die Sorma, Else Lehmann und Emanuel Reicher mit ihrer psychologischen Darstellungskunst, die sie auch der Klassikerverkörperung zuteil werden ließen, auf ihren Gastspielreisen die halbe Welt erobert. Aber noch fehlte im deutschen Spielbereich die zentrale künstlerische Heimstätte für die neue naturalistische Welt: Da gab das Gastspiel des Théâtre libre und das der französischen Meisterin der psychologisch-naturalistischen Darstellungskunst, der Réjane, den endgültigen Anstoß.

Seltsamerweise wurde die Verwirklichung hier nicht von Schauspielern, sondern von Kritikern eingeleitet. Maximilian Harden und Theodor Wolff, die Brüder Hart, Fulda, Brahm und Schlenther — sie gründeten im März 1889 den Verein „Freie Bühne", um ein Theater zu schaffen, das frei wäre von den Hemmungen der Zensur und des bloßen Gelderwerbs.

Das Ensemble sollte von Vorstellung zu Vorstellung neu gebildet werden und aus besten Darstellern bestehen. Zum Leiter der Freien Bühne wurde der damals 33jährige Otto Brahm gewählt. Infolge dieser Wahl freilich schieden Harden, Wolff und die Brüder Hart aus. Bei der ersten Aufführung im September 1889 gab es Ibsens „Gespenster" und dies wollte programmatisch genommen sein. Emmerich Robert vom Burgtheater spielte den Oswald, Agnes Sorma die Regina; der Sieg war unbestreitbar. So wurde die zweite Premiere der „Freien Bühne", bei der das Stück eines bis dahin völlig unbekannten Autors aufgeführt werden sollte: nämlich Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", mit größter Spannung erwartet. Sie endete freilich mit einem der ernstesten Theaterskandale der Neuzeit. Die Kritik fiel über Hauptmann ebenso her wie über Brahm. Im preußischen Abgeordnetenhaus nannte daraufhin ein Abgeordneter das naturalistische Theater ein „intellektuelles Bordell". Theodor Fontane, der große Unbestechliche und Weitschauende, erkennt, daß hier und in den folgenden Aufführungen von Stücken Tolstojs und Anzengrubers, Strindbergs und Zolas, nicht zuletzt aber von Holz und Schlafs „Familie Selicke", ein wichtiger, wenn auch in vielem allzu radikaler Torbogen errichtet sei.

Otto Brahm kam aus der positivistischen Schule des großen Berliner Germanisten Wilhelm Scherer her. Er war mehr eine ironische und kritische als eine poetische Natur. Der Regisseur Brahm geht immer beim Kritiker Brahm in die Schule. Ebendeshalb gelingt es ihm schon bald, über eine bloß äußerliche Nachahmung des französisch-naturalistischen Spielstils hinauszukommen. Ja, auf seinem Entwicklungsweg von der „Freien Bühne" zum „Deutschen Theater" und schließlich zum Lessing-Theater, entwickelte Brahm eine Inszenierungsweise und Darstellungskunst, die auf eigenartig-deutschem Weg nach der „individuellen Wahrheit" sucht, nach der — wie er es umschreibt — „Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat. Und der darum nur einen Gegner kennt, seinen Erbfeind und Todfeind: die Lüge in jeglicher Gestalt".

Was Brahm anders will als die vielen, mißverstandenen Antoine-Nachahmer,

das ist, seine Schauspieler von jedem Pathos der Äußerlichkeit zu einer wahrheitsgetreuen Darstellungskunst der Intensität, des realistischen Seelentheaters zu führen. Seine Schauspieler strebten deshalb einer letzten Ehrlichkeit zu, die freilich gestrafft war durch die Konzentrierung auf das Wesentliche, auf das von allem Zufälligen Abstrahierte, so daß das Verlieren ins Detail, wie es die Meininger so gerne trieben, damit endgültig überholt war.

Kerr, der bissige und geistvolle Berliner Kritiker, der Brahm erst völlig ablehnend gegenüberstand, meinte schließlich reumütig: „Ja, seine Leute bringen ... nicht Ausschnitte mit Dramenfront, sondern zum erstenmal in der Geschichte des Theaters ganze Menschen." Diese „Leute" hießen freilich Josef Kainz und Agnes Sorma, Else Lehmann und Oskar Sauer. Auch Rittner und Bassermann lernten von ihm das Entscheidende.

Nicht naturalistisches Theater als Justament-Doktrin, sondern Beseelung des Naturalistischen ist das Ziel von Brahm gewesen. Ebendeshalb aber wurde Brahm zum ersten Regisseur des großen Schweigens, der Pause, des Ausschwingens ins Unsagbare. Wo es freilich über dieses Beschweigen des Unsagbaren hinausging, wo das Irreale Wortgestalt oder Gebärdensymbolik verlangte, dort machte sich die Grenze des Positivisten Brahm geltend. Das merkte man überdeutlich z. B. in Brahms Inszenierung von „Hanneles Himmelfahrt", in der ihm die Szenen der irdischen Armut greifbar nahe und dort, wo sie zart sind, auch tatsächlich zart neben den polternd-lauten gelangen, während der Übergang zum Traum und zum Überwirklichen mißlang.

In seinem Spielplan war Brahm bewußter Europäer: sein Weg führt von Strindberg und Tolstoj zu Bernard Shaw. Er war ein literarischer Regisseur, der gleichwohl nicht historisch vorgehen wollte. Denn seine Regie projizierte alles, auch die Klassiker-Inszenierung, auf die naturalistische Ebene. Brahm war entschiedener Gegner aller Meiningerei und jeglicher Pathetik. Das hätte an sich einen gesunden Gegenstoß gegen den Historismus und gegen das damals übliche Hoftheaterklischee, wie es von Berlin über Kassel und Hannover bis nach Karlsruhe gebräuchlich war, so daß eine Aufführung der anderen verdammt ähnlich sah, abgeben können. Aber Brahm verfiel ins andere Extrem. Aus der Sehnsucht, „natürlich" um jeden Preis reden zu lassen, wurde der Vers nicht mehr als Vers gesprochen, kaum mehr ein Satz zu Ende gesprochen, wurde manchmal bis zur Unverständlichkeit geflüstert und gestammelt. Die Stimmungsfähigkeit des Unwägbaren erhielt dadurch freilich viel bisher unbekannten Echtheitsgehalt — nur eben oft um den Preis der Verständlichkeit. Und was sich so im Akustischen abspielte, wurde auch im Optischen eingeführt. Nicht die Glanzbeleuchtung der Hoftheaterinszenierung hatte hier Raum, sondern die bewußte Unterbeleuchtung, die Zwielicht-Inszenierung und auch hier stimmungsfähig in einem nuancenreichen Sinn, aber oft bis zur Undeutlichkeit hin.

Die Gestaltung des Bühnenbildes spielte bei Brahm eine geringe Rolle; nur selten wurden für all diese naturalistischen Innenräume neue Ausstattungen bestellt. Meist wurde das Nötige aus dem bisherigen Fundus und sogar ohne viel Zutun von Brahm selbst beigestellt. Nur die Dimensionierung des Raumes und

seine Lichtabstimmung ist ihm für den gedämpften Stimmungsgehalt, das Zwiegespräch etwa, wesentlich. Niemals Fanfarentöne aufkommen zu lassen und alles „Theatralische" zu dämpfen, alles auf die Tonlage des Beiläufig-Alltäglichen zu stimmen, war Brahms meisterliches Erfüllungsziel für die Inszenierung des naturalistischen Dramas.

Wie aber in Frankreich, in Deutschland und in Skandinavien, so wirkte auch in England Antoines „Théâtre libre" beflügelnd. So setzt sich in London das neue 1891 gegründete „Independent Theatre" besonders für die frühen Dramen Bernard Shaws ein, die ebenso wie die Skandinavier eine Gesellschaftsreform erstrebten und das illusionslose, „wahre" Leben darzustellen unternahmen. In Amerika aber erwies sich David Belasco als mutiger Pionier der neuen Inszenierungsmethode. Er war übrigens der erste Regisseur, der, schon 1879, elektrisches Licht als theatralisches Beleuchtungsmittel und stimmunggebenden Bühneneffekt einsetzte.

Die Geschichte des Lichtes im Theater muß erst noch geschrieben werden. Sie ist keine bloß technische Angelegenheit, sondern greift weit hinein in Geist und Gestalt der Inszenierungsform, ja sie hängt mit dem jeweiligen Weltbild aufs engste zusammen. Belasco hat selbst auch über hundert Stücke geschrieben, von denen manches in Amerika heute noch gegeben wird, während wir heute nur noch seine von Puccini vertonten Dramen: „Madame Butterfly" und „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" kennen.

Wesentlich aber sind uns seine von Antoine und von Brahm ausgehenden Regietaten. Und von Taten muß man hier schon wegen der langen Bauzeit sprechen. Denn zur Vorbereitung jeder seiner Inszenierungen brauchte er, wie Stanislawski, fast zwei Jahre. Dann freilich wurde das Stück dreihundertmal und mehr en suite gespielt — und bis zum Schluß mit größter Exaktheit gegeben. Es ist eine fast mathematische Real-Regie. Gegenüber Stanislawskis subtiler Geistigkeit gab es bei Belasco freilich mehr eine Kombinatorik der kühnen, lebensnahen Effekt-Mischungen, die vor allem vom Optischen und nicht, wie bei Brahm, vom Wort ausgingen.

Damit aber haben wir schon jenen Namen genannt, der für das europäische Kräftespiel des Theaters der Jahrhundertwende in seiner ersten Phase neben Antoine und Brahm der entscheidendste scheint: den Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis. Rußland tritt mit ihm zum erstenmal an eine führende, die anderen Völker mitbeeinflußende Stelle in der europäischen Theatergeschichte. Früh schon hatte sich Stanislawski an Dilettantenvorstellungen im Deutschen Klub zu Moskau beteiligt und dort schon sich mit der naturalistischen Dramatik befreundet. Seine eigentliche Erweckung aber erfuhr er, als 1885 die Meininger zu einem Gastspiel nach Moskau kamen. Im Angesicht dieser grandiosen, wenn auch noch überladenen Aufführungen wurde Stanislawski sich der Krise bewußt, in der sich die russische Schauspielkunst in ihrem Wandel vom aristokratisch-romantischen zum bürgerlich-realistischen Darstellungsstil befand. Das Hoftheater des Zaren verschloß sich der neueren Dramatik eines Tschechow etwa. So gründete das russische Bürgertum Privattheater, um dort die reali-

stischen und naturalistischen Dichter zu spielen. Den dafür maßgeblichen slawisch=naturalistischen Stil aber schuf Stanislawski, der in ihm freilich auch Ibsens und viele andere Werke der westlichen Welt inszenierte.

Gemeinsam mit dem Dramaturgen Nemirowitsch=Dantschenko und mit dem Bühnenbildner Viktor Ssimow spielte Stanislawski zuerst im Eremitage=Theater. Er begann 1898 mit Alexej Tolstojs „Zar Fjodor Iwanowitsch", und zwar nach monatelangen Proben, die die Schauspieler auch zu einer eigenen Wohngemeinschaft verband. Tschechows „Möwe", sein „Onkel Wanja", sein „Kirschgarten", die „Drei Schwestern" — jedes dieser naturalistisch=russischen Werke fand nicht nur eine mustergültige Interpretation aus dem neuen Geist, sondern auch ungeheuren Erfolg. Gorki und Andrejew wurden nun von Stanislawski durchgesetzt und von Rußland aus, wie die Werke Tschechows, in Gastspielen durch die ganze Welt getragen. Tolstojs „Lebender Leichnam" wurde hier zum erstenmal zu seiner unheimlich=flackrigen Größe geführt. Aber selbst klassisch=russische Werke von Gogol, Ostrowski und Puschkin erfuhren nun ihre Auferstehung. Ein ganzer Turgenjew=Zyklus schloß sich an. Und natürlich wurde die gesamte westliche Naturalismus=Dramatik von Ibsen bis Hauptmann dieser russischen Spielmethode Stanislawskis und seines Künstlertheaters eingefügt.

Dieser Spielstil Stanislawskis ist jedoch nicht bloß naturalistisch im Sinne des Materialistischen und Positivistischen. Denn Stanislawski weiß zugleich auch um das Unbewußte und anerkennt dessen dämonische Macht. So gewinnt sein Spielstil eine unheimliche Weite und Elastizität. Und eine Elastizität, die ihm auch schon erlaubt, da und dort ins Symbolische auszugreifen und etwa neben kraß naturalistischen Werken auch schon Maeterlinck vollendet zur Geltung zu bringen.

Stanislawski bildete seine Schauspieler nach eigener Methode in seinem Studio aus. Er lehrte sie vor allem in der Kunst der wundersam abgestuften Übergänge, im Ausspielen der gedämpften Stimmungswerte, im Aufeinanderabstimmen fast musikalisch durchkomponierter Dialoge. Dieses Studio erhielt bald schon solche Berühmtheit, daß es von vielen Schauspielern aus aller Herrn Länder besucht wurde, die dann Stanislawskis Methoden in ihre Nationaltheater verpflanzten. Wie entwicklungsfähig diese Methode war, zeigte, daß neue Studiogründungen unter Wachtangow und anderen späterhin ebenso gut dem Impressionismus und dem Expressionismus auf der Bühne gerecht wurden — Bemühungen, die Tairoff dann zum Bewegungstheater überleitet.

Das Berliner Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters wurde nicht nur ein ungeheurer Erfolg, sondern er wirkte auch in höchstem Maße befreiend; denn mit der strengen Ensemblezucht verband Stanislawski eine Beseelung des neu eroberten Wirklichen. Und zugleich mit der neuen Freude am real Erkannten verband er die Anerkennung des Symbolischen. Eben damit aber ermöglichte er den Übergang zur zweiten Entwicklungsstufe dieses europäischen Theaters der Jahrhundertwende, die wir nun, am Abschluß unserer Betrachtungen nur ganz kurz charakterisieren wollen.

Auch hier wieder gehen die Bewegungen von Paris aus, wo die starken Erfolge

Antoines sehr bald schon eine heftige Gegenbewegung auslösten, die ausgesprochen symbolischen Charakter trug. Der junge Dichter Paul Fort proklamierte die Ablehnung des Naturalismus, den er für antipoetisch erklärte, und gründete 1893 in Paris das Théâtre d'Art, das als bewußtes Gegenstück zum Théâtre libre gedacht war und infolgedessen sofort mit seiner Eröffnungspremiere den großen europäischen Symbolisten Maurice Maeterlinck mit seinem Drama „Pelléas et Mélisande" auf den Thron erhob. Fort aber übergab dieses Haus sehr bald schon dem genialen Schauspieler, der aus der Schule Antoines hervorgegangen, die neue Symbolkunst des europäischen Theaters zu einem ersten Siege führte, an Lugné-Poe, der das Théâtre d'Art umbeannte in Théâtre d'Oeuvre. Mit großer Entdeckerfreude entfaltete Lugné-Poe seinen Spielplan und unter den von ihm erstmalig Vorgestellten finden sich Duhamel und Maurice Barrés.

Das aber war Lugné-Poes Regie-Profil: er wußte wieder um das Geheimnis. Er wußte um das Märchen — wie er es in der Feerie-Inszenierung des „Blauen Vogels" verwirklichte; er wußte um die Symbol-Kraft der von Antoine unterschätzten Phantasie. Und er setzte, vom Bühnenbild, vom Gestus seiner Schauspieler und vom Sprechstil her, dem photographischen Abbild Antoines die Stilisierung entgegen, die auch die Dramenwelt Rostands dann brauchte.

Diese Idee fand aber gleichzeitig auch andernorts großartige Verfechter — besonders von einer völligen Revolutionierung des Bühnenbildes her. Denn während von der Schweiz aus Adolphe Appia diesen Weg des symbolistischen Widersachers gegen allen Bühnennaturalismus ging, trat ihn von England aus mit mindest ebenso großem und ebenso kontinentalem Erfolg Gordon Craig an. Er inszenierte nicht nur daheim in England, sondern wir finden ihn auch in Florenz, wo er für Eleonora Duse „Rosmersholm" inszenierte; wir finden ihn in Moskau, wo er für Stanislawski das Bühnenbild zu „Hamlet" entwirft; wir finden ihn in Kopenhagen bei einer Inszenierung der „Kronprätendenten".

Manche seiner Auffassungen, die er auch in theoretischen Schriften vertritt, sind seitdem Gemeingut geworden, so die Einsicht, daß es für den Regisseur keinen Beziehungspunkt außerhalb des aufzuführenden Werkes geben darf; und daß die architektonische Gliederung der Szene, die Farbe, die Beleuchtung, die Gruppierung der Figuren und der Bewegungen keine bloßen Zugaben sind, sondern ebenfalls Darstellung der Werk-Seele.

Um das symbolische Herausarbeiten dieser Werk-Seele aber geht es in allen den Bühnenbildern Gordon Craigs, die zwischen dem Jugendstil und dem Frühexpressionismus die Mitte halten. Sie haben in ihrer mehr anregenden als ausführenden Kraft viel dazu beigetragen, auch das umfassende symbolische Bühnenbildwerk Adolphe Appias in ganz Europa zur Geltung zu bringen.

Die entscheidenden Theatertriumphe des neuen Symboltheaters, verbunden zugleich mit einem neuen Monumentalstil und mit einem neuen Kammertheaterstil, erreichte freilich der aus Österreich hervorgegangene Max Reinhardt, dessen Wirkungswellen im gesamten Theater des Abendlandes noch bis zum heutigen Tag spürbar sind. In seine Anfänge fiel freilich auch Lautenschlägers grandiose Erfindung der Drehbühne, die nachher der Schiebebühne wich, und die eben-

falls 1896 erstmalig erprobte Verwendung des Rundhorizonts. Im Letzten erklärbar aber ist dieses vielschichtige Phänomen Reinhardt ausschließlich aus dem reichen Barock-Erbe, das er aus Österreich mitbrachte.

Sensibel wie Brahm ist auch Max Reinhardt gewesen. War Brahm ein Illusionist des Wortes — Reinhardt wurde der Illusionist des Auges. Wie ein Wanderer ins Unbegrenzte ist er immer auf der Suche nach neuen Veranschaulichungsformen, vom bloß Hingehauchten bis zum Sensationellen und dies im engen Anschluß an die Kunst der Neuromantik und des Symbolismus.

Reinhardt ist bisher der genialste Vertreter einer bewußten Überregie, die vor allem Dichtwerk da ist, die das Theatralische triumphieren läßt über den Dichter, ohne aber dabei dem Dichter völlig Unrecht zu tun. Von ihm her datiert ein noch viel engeres Zusammenarbeiten des Regisseurs mit dem Bühnenbildner als bisher, wie es vorher eben nur im Barockzeitalter üblich war. Ebendeshalb stellen sich Reinhardt immer wieder so bedeutende Maler zur Verfügung wie Munch, Lovis Corinth, Slevogt, Menzel, Roller, Strnad, Ernst Stern und Laske, um nur einige zu nennen. Da erwachte nun eine Lust ohnegleichen, die Magie der Farbe, der Formen, des Lichts in märchenhafter Vielfalt und gar nicht mehr naturalistisch, sondern in einer hinreißenden Stilphantasie walten zu lassen. Das Zeitlose in Gebärde, Kostüm und Bühnenbild trat dabei bewußt an die Stelle des Historisierenden. Lichtkontraste zauberten das Geheimnis des Unwägbaren hervor. Und das Spiel, das Reinhardts Regie zum Theater als Selbstzweck erhob, schien jedesmal zum berauschenden Fest zu werden.

Natürlich kam Reinhardt zugute, daß nun die Elektrizität ihm nicht allein für Lichteffekte (Scheinwerfer), sondern im Zeichen des sieghaften Motors auch mit der reichlich veränderten Drehbühne zu Gebote stand. Reinhardt ging nicht von der Ehrfurcht vor dem Wort, sondern — echt barock — vom Mimus aus. Das Komödiantische lag ihm im Blut. Und dem stummen Spiel räumte er ein weites Feld ein. Eben deshalb fühlt er sich berufen, neben dem neuromantischen auch wieder dem romantischen Drama selbst Geltung zu verschaffen. So erleben wir bei ihm die ganze Skala vom „Sommernachtstraum" (den er zwölfmal in seinem Leben, jedesmal völlig anders, inszenierte) über das „Käthchen von Heilbronn" bis zu Maeterlincks „Blauem Vogel", zu Klabunds „Kreidekreis", aber auch — wie im Barock — bis zum volksnah-religiösen Spiel, zu Max Mells „Apostelspiel" und vor allem zu Hofmannsthals „Jedermann", zu seinem „Salzburger großen Welttheater". In solchem Zusammenhang bezieht Reinhardt auch das Irreale, das Schwebende, Musikalisch-Übersinnliche und das Göttliche in seinen symbolischen Illusionsbereich ein.

Nicht die streng geschlossene Ensembleleistung schwebt ihm vor, sondern die komödiantische Virtuosenleistung der einzelnen großen Schauspieler, die er mitunter nur für diese eine Rolle verpflichtet. Viele Umwertungen von Klassikern nimmt Reinhardt auf diese Weise vor. Zwei Versuche bedeuten die äußersten Grenzen von Reinhardts Regiekunst: seine überaus geglückte Durchsetzung des modernen Kammerspieles in den Berliner „Kammerspielen" und im Wiener Josefstädter Theater — diese oft wortlose Intimität, in der die „Gespen-

ster" oder „Frühlings Erwachen" oder Shakespeares „Was ihr wollt", Goldonis „Diener zweier Herren" und Hofmannsthals „Schwieriger" zur Wirkung kamen.

Und als anderes Extrem: Reinhardts Zirkus-Inszenierungen, also Großraum-inszenierungen, bei denen etwa Vollmöllers „Mirakel", der antike „Oedipus", Romain Rollands „Danton" oder Hasenclevers „Antigone"-Bearbeitung zu faszinierenden Erfolgen geführt wurden. Die übergroßen Räume erforderten eine Überbetonung der Gebärde von den Hauptdarstellern. Als Überraschungs-moment trat aber in Reinhardts Massenregie die plötzlich-gleichzeitige und völlig gleichartige Gebärde von Hunderten von Statisten hinzu — meist verbun-den mit dem einen plötzlichen markerschütternden Schrei des Entsetzens oder der Entrüstung aus fünfhundert Kehlen — ganz abgesehen von dem Hereinstürmen der fast tausend Mitwirkenden im „Mirakel".

Völlig geglückte Großrauminszenierungen wie Hofmannsthals gewaltiger „Jedermann" auf dem Salzburger Domplatz stehen neben Übertreibungen, wie jene Zirkus-Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen", in der während der Barcarole-Szene die Venezianischen Paläste sich mit knarrender Maschinerie um die Gondel drehten.

Demnach bedeutet Reinhardts Lebenswerk, in das auch das des Erziehers vieler großer Schauspieler gehört, für die Geschichte nicht allein der deutschen und österreichischen, sondern der europäischen, ja selbst der amerikanischen Regie (denn viele Gastspiele und Gastinszenierungen machten auch andere Völ-ker mit seinen Regie-Prinzipien vertraut) einen Riesenschritt ins bisher un-betretene Land der „Regie an sich", also der Regie als Selbstzweck, als wich-tigste Funktion des theatralischen Schöpfungsaktes überhaupt, vor aller Dichter- und Schauspielerfunktion. Er öffnete dadurch viele neue Tore: verheißungsvolle, und freilich auch, durch Nachahmer, gefährliche. Er fand begeisterte Zustim-mung und scharfe Kritik. Aber wie so oft: aus der produktiven Kritik wuchs mehr des Wegbahnenden für die Zukunft als aus der bloßen Nachahmerschaft des Einmaligen, im Grunde Unwiederholbaren.

Denn ein Unwiederholbares ist dieses barocke Regiewerk Reinhardts in seinen besten Zügen. Wer jemals seine „Jedermann"-Inszenierung vor dem Salzburger Dom erlebte: dieses Mitspielen der Bogen und Türme, der Glocken und der Orgel, diese unheimlichen, bis ins Innerste treffenden Jedermann-Rufe von der Festung herab; dieses Aufleben der Marmorstatuen im Scheinwerfer-licht und ihr Eingliedern in die wahrhaftige Schauspielerschar, die das ewige Menschenschicksal agiert — wer diese typisch barocke Großraum-Regie und tief religiöse Gesamtkunstwerk-Inszenierung miterlebte, der weiß, daß da mehr im Spiel war als Artistik; und daß Theater mehr ist als das Wort an sich.

So wurde das europäische Theater der Jahrhundertwende in vielen seiner Wandlungen zum Seismographen eines wichtigen kulturellen Umschichtungs-prozesses. Das aber ist sein Dankenswertes, daß es noch einmal vor dem Beginn zweier Weltkriege von der Bühne her ein Europäisch-Gemeinsames ermöglicht, ein gegenseitiges Geben und Nehmen, wie es — als Brücke zwischen den Völ-kern — im Grunde immer die Aufgabe des Theaters sein sollte.

DIE COMMEDIA DELL'ARTE – BILDER AUF BURG TRAUSNITZ IN BAYERN *(Schluß)*

Von Günter Schöne (München)

Mit Tafel V–VIII

Das „Ehrenlohnzimmer", der Arbeits- und Schlafraum des Fürsten, ist mit Wandmalereien reich geschmückt. Als ob der Fürst auch hier nicht auf seine geliebte Commedia verzichten wollte, sind wieder Darstellungen von Stegreif-Szenen mit den typischen Figuren untergebracht, doch hier in wesentlich geringeren Dimensionen als ein schmales Rahmenband, das sich um die Deckengemälde in der Mitte (die Allegorien der Herrschertugenden und in den Winkeln die vier Jahreszeiten) schlingt. Durch Ornamente und Grotesken unterbrochen zieht eine bunte Folge von kurzen Szenen an dem Besucher vorüber (Bild 15). Pantalone und Zanni im Harnisch und mit Muskete wehren sich gegen einen angreifenden Soldaten (Bild 16). Als Gegenstück dazu dieselben Figuren als nächstes Bild: Pantalone und Zanni im Angriff. Weiter: Auf einem Korb mit Eiern, aus denen Vögel schlüpfen, sitzt brütend Pantalone im langen Mantel; über seinem Kopf hängt ein Bienenkorb, vor ihm ein Dreifuß mit einer Schüssel, aus der ein Zanni Vögel füttert; hinter Pantalone ein zweiter Zanni mit erhobener Laterne, der einen eben geschlüpften Vogel aus dem Korb genommen hat (Bild 17). Dann: Pantalone, vor ihm am Boden sein Mantel, zwischen zwei Zanni, daneben ein „Springer", einen Handstand machend (Bild 18). Daneben: Zanni hat ein Netz gespannt, in dem ein bewaffneter Pantalone steht (Bild 19); dieselbe Darstellung im Gegensinn auf dem nächsten Bild. Dann: zwei Zanni und ein Hund fressen aus einer Schüssel, dabei ein Kavalier im spanischen Kostüm, die Hand am Degen (Bild 20). Weiter: Zwei Zanni haben Pantalone mit dem Netz in einem Boot gefangen und prügeln ihn (Bild 21). Es folgt: Pantalone lockt Fledermäuse, Eulen und andere Vögel, im Busch Zanni (Bild 22). Ferner: Pantalone steht an einem gedeckten Tisch, Zanni eilt hinzu (Bild 23). Das nächste Bild: Zanni führt Pantalone und die Cortigiana zusammen (Bild 24). Dann: eine Kupplerin mit Krückstock und Rosenkranz übergibt der Cortigiana einen Brief; Pantalone, den Dolch in der Hand, wird von Zanni zurückgehalten (Bild 25). Ferner: Pantalone mit dem lautespielenden Zanni vor der Cortigiana (Bild 26). Zanni überreicht der Cortigiana Geschenk und Brief, Pantalone sitzt abwartend dabei (Bild 27). Pantalone und zwei Zanni machen Musik (Bild 28). Letztes Bild: Zanni hält kniend eine schwarze Tafel auf dem Rücken, vor der Pantalone, einen Stab in der Hand, steht; drei Zanni-Knaben schauen zu (Bild 29).

Auch bei diesen Bildern kommen wieder dieselben Typen vor wie in der Narrentreppe: Pantalone, Zanni in ihren typischen Gewändern, dann die elegante Kurtisane und ein modisch gekleideter Kavalier. Ebenso handelt es sich wieder um kleine Szenen, die ohne dramaturgischen Zusammenhang zu sein scheinen.

Der Figurenfries ist wohl nicht von Padovano, sondern von einem anderen Italiener namens Antonio Ponzano geschaffen. Auch dürften hier keine unmittelbaren Vorlagen von Sustris vorliegen, von dem die Deckenbilder stammen. Alle Künstler waren mit Sustris von Hans Fugger zur Ausschmückung seines Augsburger Hauses nach Deutschland geholt worden und später nach Landshut zum herzoglichen Hof vermittelt worden.

Bei beiden Bilderfolgen lassen sich zwar einzelne Gruppen zu einem Szenenablauf aneinanderreihen, doch erscheint kein erkennbarer zusammenhängender Handlungsablauf. Es ist im Grunde immer dieselbe Situation: Pantalone ist durch seine Werbung um die Frau in komische Zwischenfälle verwickelt, die die Zanni auszunützen verstehen. Er wird geneckt, geprügelt und verhöhnt. Treibende Kraft ist immer der Zanni, der allein oder mit Genossen die komische Aktion weitertreibt. Man kann also wohl mit Recht in dem Haupt-Zanni, dessen hervorragende Bedeutung auch seine Darstellung inmitten des Fürstenpaares ausweist, den Anführer der Compagnia sehen. Leider ist weder sein Name, noch der seiner Kollegen bisher aus den Archivalien ersichtlich geworden. Wir haben auch keine Nachweise über den Ort der Aufführungen im Schloß, noch über den Inhalt der dargebotenen Komödien. Man hatte einmal geglaubt, in den Bildern der Trausnitz unmittelbare Beziehungen zu der Hochzeitskomödie von 1568 in München nachweisen zu können. Doch ergeben sich bei der genauen Vergleichung der ausführlichen Beschreibung Trojanos von der Münchener Aufführung keine Anhaltspunkte dafür. Wir haben in München zwar auch den Pantalone, der hier den Namen „Messer Pantalone di Bisognosi" (Magnifico Venetiano) hat und dasselbe Kostüm trägt, ferner den Zanni und die Cortigiana mit dem Namen Camilla. Dazu erscheinen aber auch genau charakterisierte Figuren: ein Spanier „Don Diego de Mendoza" und ein Liebhaber „Polidoro" mit ihren Dienern. Daß ein Hahn, der von Zanni der Cortigiana als Geschenk gebracht wird, ferner Ständchen vor dem Haus der Dame und Prügelszenen im Stück wie auf den Bildern vorkommen, besagt nichts, da solche Szenen wohl stehender Bestandteil der Komödie waren.

Viel eher dürfte ein Zusammenhang mit solchen Darbietungen bestehen, wie sie Trojano als Nachspiel der Jesuiten-Tragödie vom „Leben und Tod des starken Samson" (aufgeführt zu den Hochzeitsfestlichkeiten im Hof des Palastes in München am 27. Februar 1568) beschreibt. „Nach Beendigung der gut aufgeführten opera, setzten sich die Fürsten zur Tafel ... Am Ende des Mahles kam ein ‚magnifico alla Venetiana con due Zanni', welche selbst diejenigen, die aus Unkenntnis der Sprache die Worte nicht verstanden, durch ihre Aktion und ergötzlichen Gebärden aus vollem Halse lachen machten." Diese Art von Darstellung, also „Intermezzi" und „Lazzi" werden die Vorbilder, zumindest für den Deckenfries gebildet haben. Auch einer von den „Springern", die in großer Zahl an den

Höfen zur Belustigung der Gesellschaft auftraten und die auch in Trausnitz vertreten waren, ist auf dem Deckenfries saltoschlagend vertreten; er gehört also auch mit zu den Komödianten, die solche Lazzi darboten.

Trotzdem wir also die Bilder der Trausnitz keinem bestimmten Spiel und keiner bestimmten Truppe zuordnen können, bilden sie doch als erste bildliche und farbige Darstellungen von italienischen Stegreif-Komödianten in Aktion eines der wichtigsten Dokumente zur Geschichte der Commedia dell'arte überhaupt, insbesondere, weil sie archivalisch auf das Jahr 1578 datierbar sind.

Es ist eine ganz neue Idee, Szenen aus dem Theaterspiel als Thema für Wanddekorationen zu wählen. Bemerkenswert ist, daß eigentlich nur zwei der komischen Grundtypen der Commedia dargestellt sind, und zwar Pantalon und Zanni, und daß z. B. der Arlechino noch völlig fehlt. Die Bilder zeigen also noch den Anfang der Entwicklung, den alten Venezianer und den aus den Bergamasker Bergen stammenden, noch sehr bäuerlichen Zanni.

Dazu sind sie von ausgezeichneter künstlerischer Qualität und trotz der Beschädigungen in der Narrentreppe ausgezeichnet in voller farbiger Frische und ursprünglicher Schönheit erhalten[1]).

Im Deckenfries des „Ehrenlohn-Zimmers" treten die Komödiantenbilder gegen die in ihrer Größe wirkungsstärkeren Deckengemälde zurück; sie bilden in ihrer artistischen Beweglichkeit und in der Verbindung mit den Sphinx-Figuren des Groteskenwerkes ein figürliches ornamentales Band. In den Wandgemälden der Treppe ist das illusionistische Können des Malers auf die Spitze getrieben. Der Fürst konnte sich beim Begehen der Treppe mitten unter den von ihm so geliebten Masken fühlen. Zur Zeit der Entstehung der Bilder war es schon mit der fröhlichen Zeit unbeschwerten Genusses am Landshuter Musenhofe vorbei. Der junge Thronfolger mußte als Herzog Wilhelm V. 1579 die Regierung übernehmen und ständig nach München übersiedeln. Hier fiel er bald in Melancholie und ergab sich einer düsteren Frömmigkeit. So mögen ihm diese Bilder später nur mehr als eine schale Erinnerung an die Jugendzeit erschienen sein.

Literatur

B. Ph. Baader, Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelm V., Leipzig und Straßburg 1943 (dort auch die ältere Literatur).
A. Kutscher, Die Comedia dell'arte und Deutschland, Emsdetten 1955.
V. Pandolfi, La commedia dell'arte, Storia e testo, Florenz 1957 (in Bd. II, S. 79 ff, Auszug aus: M. Trojano, Discorsi delli trionfi . . ., München 1568).

---

[1]) Die Narrentreppe wurde 1957 im Auftrage des Theatermuseums München mit Einverständnis der Bayerischen Schlösserverwaltung von Hildegard Steinmetz zum ersten Mal in größerem Umfang und der Deckenfries überhaupt zum ersten Mal farbig photographiert. Von der Narrentreppe hatte Ludwig I. maßstäblich farbige Aquarellkopien anfertigen lassen, die im Kriege verschollen sind, von dem Deckenfries existieren Lithographien im Maßstab 1 zu 8 in dem Werk: Rudolf Gehring, Ornamentale Malereien vom K. Schloß Trausnitz bei Landshut in Bayern, Landshut (zirka 1840). Das Modell der Narrentreppe, das das Theatermuseum für die Magdeburger Theaterausstellung 1927 anfertigen ließ, ist im Kriege verbrannt. Es soll nach den vorhandenen Plänen wieder angefertigt werden.

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE TEATRO IN BUENOS AIRES

Von Marian Dafcik (Buenos Aires)

Wenn auch die Theaterwissenschaft als Fach auf den argentinischen und südamerikanischen Universitäten noch nicht vertreten ist, existiert in der argentinischen Hauptstadt ein vom Unterrichtsministerium abhängiges Institut, welches sich teilweise auch mit der Theaterwissenschaft beschäftigt: es ist das im Jahre 1936 gegründete INSTITUTO DE ESTUDIOS DE TEATRO.

Dieses Institut, dessen Vorstand der bekannte Theaterforscher und Kritiker Alfredo de la Guardia[1]) ist, verfügt über mehrere Räume im Gebäude des einzigen argentinischen Staatsschauspielhauses „Teatro Nacional Cervantes" und ist mit einer reichhaltigen Theaterbibliothek ausgestattet, in der man fast das gesamte dramatische und theaterwissenschaftliche Schrifttum aus der ganzen Welt vorfindet. Im Jahre 1938 wurde dem Institut ein Museum des argentinischen Theaters angegliedert (MUSEO DEL TEATRO ARGENTINO). Eine von den Hauptaufgaben von diesem Institut besteht in der Vorbereitung und Durchführung von allgemein zugänglichen Vorträgen, die das breite Publikum der argentinischen Metropole der wahren Theaterkunst näherbringen sollen. Buenos Aires hat über zwanzig ständige Bühnen. Es wird zwar fleißig Theater gespielt, aber sehr spärlich wirkende Theaterkunst gepflegt. Man ist bemüht, das niedrige Niveau des argentinischen Theaters zu heben und dem rein kommerziellen Theater Einhalt zu gebieten. Bekannte Dramatiker, Schauspieler und Regisseure, die sich ernst dem Theater verschrieben haben, unterstützt durch namhafte Theaterkritiker und -forscher, helfen im Rahmen des Institutes mit, das argentinische Theater auf den richtigen Weg zu bringen. Es ist leider so: wenn in Argentinien die zahlreichen Laienbühnen, hier Teatros Independientes genannt, nicht gutes Theater spielen würden, könnte man das dramatische Schaffen der Weltliteratur nur sehr selten auf einer professionellen Bühne erleben. Das einzige Staatstheater begnügt sich, zwei Autoren pro Jahr herauszubringen: einen argentinischen und einen ausländischen. Glücklicherweise gibt es hier eine Handvoll von theaterbesessenen Berufsschauspieler, die es auf eigene Rechnung wagen, sich der Theaterkunst zu widmen; diese gehören zu den Bahnbrechern des argentinischen Theaters, die zwar nicht reich geworden sind, wie ihre Kollegen vom Geschäftstheater, aber in die argentinische Theatergeschichte eingehen werden. Es hat sich erwiesen, daß das argentinische Publikum dem guten Theater nicht abgeneigt ist. Die guten Aufführungen werden immer mehr besucht, vor allem von der studierenden Jugend, die zu den ständigen Besuchern der vom Institut gehaltenen Vorträge gehört. Sehr beliebt sind vor allem Vortragsabende, in denen im Rahmen des Institutes ausländische Gäste zum Wort kommen.

Das Institut gab auch eine Vierteljahresschrift „Boletin de Estudios de Teatro" heraus, die zur Zeit wegen der schlechten Wirtschaftslage des Landes nicht erscheint. Die Leitung des Institutes bemüht sich, diese Zeitschrift so bald wie möglich wieder zu publizieren. Dem Institut ist auch ein Verlag angegliedert, der die Veröffentlichung von mehreren Fachbüchern über Theatergeschichte, Schauspielkunst, Regie und Dramaturgie plant.

---

[1]) Alfredo de la Guardia ist Verfasser von folgenden theaterwissenschaftlichen Studien: „Garcia Lorca, persona y ocasión", „Imagenes del drama", „El teatro contemporáneo", „Ensueño de Brujas".

BIBLIOGRAPHIE ZU HEINZ KINDERMANN UND MARGRET DIETRICH „300 JAHRE ÖSTERREICHISCHES BÜHNENBILD"

Zusammengestellt von Michael Färber (Wien)

Im Selbstverlag des Institutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien erschien im Juni 1959 das Tafelwerk: „300 Jahre österreichisches Bühnenbild" in 500 numerierten Exemplaren. Dieses, von der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien hergestellte, bibliophile Werk, mit 30 kostbaren Tafeln (Bühnenbildentwürfe von L. Burnacini bis zu Stephan Hlawa, wurde von H. Kindermann und M. Dietrich zusammengestellt und eingeleitet. Es ist im Buchhandel nicht erhältlich. Als Gastgeschenk wird es den Teilnehmern an der dritten Plenarversammlung der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, die — aus 28 Ländern der Welt kommend — im Juli 1959 in Wien tagt, überreicht. Da die Bibliographie zum Wiener Bühnenbild von allgemeinem Interesse ist, wird sie an dieser Stelle, das Werk ergänzend, mitgeteilt.

Die Redaktion

I. ALLGEMEINE LITERATUR ZUM THEMA

Bauer Anton, Opern und Operetten in Wien (Wien 1955) — Bauer Charlotte, 100 Jahre Wiener Bühnenbild. Entwicklung von der Dekorationsmalerei zur künstlerischen Raumgestaltung (phil. Diss. Wien 1950) — Chaloupka Adolf, Tschechische Bühnendekorationen aus zwei Jh. (Prag 1940) — Fischel Oskar, Das moderne Bühnenbild (Berlin 1923) — Gregor Joseph, Wiener szenische Kunst, Bd. 1: Die Theaterdekoration der letzten drei Jh. nach Stilprinzipien dargestellt (Wien 1924) — ders., Das Wiener Barocktheater (= Die Wiedergabe, Reihe I, Bd. 1, Wien-Leipzig 1922) — Hadamowsky Franz, Barocktheater am Wiener Kaiserhof (Jb. d. Ges. f. Wr. Theaterforschung, Jg. 1951/52, Wien 1955) — Ihering Herbert, Regisseure und Bühnenmaler (Berlin 1921) — Kindermann Heinz, Theatergeschichte der Goethezeit (Wien 1948) — Kunz Harald, Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria-Theresia (Wien 1954) — Kutscher Arthur, Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen (Düsseldorf 1939) — Lessing Erich, Szene. Ein Bildwerk über die Wiener Staatsoper und das Burgtheater (Wien 1955) — Pirchan Emil, 2000 Jahre Bühnenbild (Wien 1949) — ders., 300 Jahre Wiener Operntheater (gemeinsam mit Alexander Witeschnik und Otto Fritz, Wien 1953) — Pirker Max, Die Salzburger Festspiele (Zürich-Leipzig-Wien 1921) — Rapp Moritz v., Süddeutsche Theaterdekorationen (München 1926) — Ratislav Joseph, 175 Jahre Burgtheater (Wien 1955) — Ricci Corrado, La Scenografia italiana (Milano 1930) — Rommel Otto, Die Alt-Wiener Volkskomödie (Wien 1952) — Salzer Elisabetta C., Teatro italiano in Vienna barocca (Roma 1938) — Scholz János, Baroque and romantic Stage design (New York 1950) — Schuberth Ottmar, Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik (München 1955) — Schwarz Helmut, Gestaltung und Gestalter des modernen Bühnenbildes. Judtmann, Manker, Meinecke (phil. Diss. Wien 1950) —

Skalicki Wolfram, Das Bühnenbild der Zauberflöte (phil. Diss. Wien 1950) — Tenschert Roland, Salzburg und seine Festspiele (Wien 1947) — Tintelnot Hans, Barocktheater und barocke Kunst (Berlin 1939) — Wagner Anneliese, Grillparzers Kampf um das Bühnenbild (phil. Diss. Wien 1939) — Weilen Alexander von, Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater (Die Theater Wiens, Bd. 1, Wien 1894) — ders., Das Theater 1529—1740 (Bd. VI d. Gesch. d. Stadt Wien, hg. vom Wiener Altertumsverein, Wien 1918) — ders., Zur Wiener Theatergeschichte (Mitteilungen des österr. Vereines f. Bibliothekswesen, Jg. 2—5, Beil., Wien 1898—1901) — Wlassak Ernst, Chronik des k. k. Hofburgtheaters (Wien 1876) — ders., Aufführungen deutscher Schauspiele in den Wiener Hoftheatern von 1748--1880 (Wien 1881) — Zucker Paul, Die Theaterdekorationen des Barock (Berlin 1925) — ders., Die Theaterdekorationen des Klassizismus (Berlin 1925) — ders., Stilrichtungen in der Theaterdekoration (Theaterkalender für 1914, Berlin 1914) — Alker E., Österreichisches Theater im Zeitalter der Barockliteratur, in: Neophilologus XIII (1927/28), S. 187—96 — Schaffran E., Die venezianische Barockoper am Wiener Hof des 17. Jahrhunderts, in: Unsere Heimat. Monatsbl. d. Ver. f. Landeskunde Niederösterreich u. Wien NF 2 (Wien 1930), S. 182—89 — Beisker H., Das moderne Bühnenbild in Europa, in: Europa-Monatsschrift 4. Jg., N. 41 (Salzburg 1953), S. 32—35.

II. KUNSTWISSENSCHAFTLICHE LITERATUR, LEXIKA, KATALOGE

Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, hg. von Hormayr zu Hortenburg (Wien 1810—37) — Allgemeine Deutsche Biographie (Leipzig 1875—1912) — Baszel Günther, Ausstellung „Das Wiener Bühnenbild" (Wiener Festwochen 1954) — Bettelheim A., Biographisches Jb. u. Deutscher Nekrolog (18 Bde., Berlin 1897—1917) — Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett; Bühnenbildentwürfe des 18. Jh. (Abel, Pauline und Freiberg, Siegfried, Wien 1956) — Boetticher F. v., Malerwerke des 19. Jh. (Dresden 1891—1901) — Dlabacž Gottfried, Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, Mähren, Schlesien (Prag 1815) — Dresslers Kunsthandbuch (Berlin 1921—30) — Eisenberg Ludwig, Das geistige Wien (Wien 1893) — Frey Dagobert, Die Architekturzeichnungen der Österr. Nationalbibliothek (Österr. Kunstbücher, Bd. 19, Wien 1920) — Fuessli I. R., Allgemeines Künstlerlexikon (Zürich 1779—1819) — Glossy Karl, Katalog d. Theatergeschichtl. Ausstellung d. Stadt Wien 1892 (Wien 1892) — Guglia Eugen, Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung (Wien 1908) — Gurlitt Cornelius, Geschichte des Barockstiles in Deutschland (= Geschichte der neueren Baukunst, Bd. 7, Stuttgart 1889) — ders., Geschichte des Barockstiles in Italien (= Geschichte der neueren Baukunst, Bd. 5, Stuttgart 1887) — Heinecken Carl Heinrich v., Dictionnaire des artistes dont nous avons des estamps (Leipzig 1778—1790) — Hevesi Ludwig, Österr. Kunst im 19. Jh. (= Geschichte der modernen Kunst 2., 3., Leipzig 1903) — ders., Altkunst — Neukunst (Wien 1909) — ders., 8 Jahre Sezession 1897—1905 (Wien 1906) — Ilg Albert, Fischer von Erlach (Wien 1895) — ders., Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn (Wien 1893) — Kabdebo Heinrich, Österreichische Kunstchronik (Wien 1878—1896) — Katalog der Historischen Ausstellung Wien 1873 (Wien 1873) — Katalog der Historischen Kunstausstellung Wien 1877 (Wien 1877) — Katalog Historisches Museum Wien 1888 (Wien 1888) — Katalog der Ausstellung „Theater in Wien. Ein Querschnitt 1945—1950" (als MS. in Theatersamml. der Österr. Nationalbibl., Wien) — Katalog der Ausstellung „Wiener Theater" im Prunksaal d. Österr. Nationalbibliothek (Wien 1951) — Klopfer Paul, Von Palladio bis Schinkel (Esslingen 1911) — Kosel H. Cl., Deutsch-österr. Künstler- u. Schriftsteller-Lexikon (Wien 1902) — Österr. Kunsttopographie, hg. von der k. k. Central-Commission f. Erforschung und Erhaltung

von Kunst= u. histor. Denkmalen (Wien 1889 ff.) — Lanzi Luigi, Storia pittorica della Italia (Bassano 1795/96) — Lützow C. v., Geschichte der k. k. Akademie d. bild. Künste in Wien (Wien 1877) — Meyer Julius, Künstlerlexikon (2. Aufl. von Naglers Künstlerlexikon, Leipzig 1872—1885) — Nagler Georg Caspar, Neues allgemeines Künstlerlexikon ... (München 1835—52) — Schlager Johann Evangelist, Materialien zur österr. Kunstgeschichte (Wien 1850) — Teichl R., Österreicher der Gegenwart. Lexikon schöpferischer u. schaffender Zeitgenossen (Wien 1951) — ders., Wer ist Wer. Lexikon österr. Zeitgenossen (Wien 1937) — Thieme=Becker, Allgemeines Lexikon der bild. Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. I—XXXVII (Leipzig 1907—1950) — Tschischka Franz, Kunst und Alterthum in dem österr. Kaiserstaate (Wien 1836) — Vollmer Hans, Künstlerlexikon d. 20. Jh. (Leipzig 1953 ff.) — Weinkopf Anton, Beschreibung der k. k. Akademie d. bild. Künste (Wien 1783 — Neudruck: Wien 1875) — Wielka encyklopedya powszechna illustrowana (Warschau 1890—1924) — Wurzbach Constantin v., Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich (Wien 1856 ff.) — Zani Pietro, Enciclopedia metodica critico=ragionata delle belle arti (Parma 1819—1822).

III. AKTEN, JAHRBÜCHER, MITTEILUNGEN, PERIODICA

Akten des Oberstkämmereramtes im Wiener Haus=, Hof= u. Staatsarchiv (Wien) — Berichte und Mitteilungen des Alterthums=Vereines zu Wien (Wien 1856 ff.) — Eipeldauer=Briefe (neu hg. mit einer Einleitung von Eugen von Paunel, Leipzig 1917) — Gallerie interessanter und drolliger Szenen der Wiener Bühnen (hg. von A. Bäuerle, Wien 1826—1834) — Hajdecki in: Quellen zur Geschichte d. Stadt Wien (hg. v. Altertums=Verein zu Wien, Wien 1908) — Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1883 ff.) — Jahrbücher der k. k. Central=Commission zur Erforschung und Erhaltung d. Baudenkmale (Wien) 1856—1861, NF. 1093 ff.) — Mitteilungen der k. k. Central=Commission für Denkmalspflege (Wien 1856—1861, NF. 1903—1906) — Wiener Theaterzeitung (hg. von Christian und Bolthart, ab 1816 von A. Bäuerle, Wien 1806—1860.)

IV. BURNACINI

A. WERKE: Maschere (Denkmäler d. Theaters 1 — mit einem Einführungstext von Joseph Gregor, Wien 1924).

B. LIT.: Biach Flora, Beitrag zur Biographie Lodovico Burnacinis und seiner Familie (Wien 1924) — Biach=Schiffmann Flora, Giovanni u. Lodovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe (Arbeiten d. kunsthist. Inst. d. Univ. Wien, Bd. 43, Wien=Berlin 1931) — Tietze=Conrat E., Zeichnungen Burnacinis zur Grabensäule in Wien (Kunsthist. Jahrbuch d. Central=Commission, Wien 1910, Heft 1) — Schwarz Johann, Die kaiserl. Sommerresidenz Favorita (Wien 1898).

V. GALLI=BIBIENA (u. BERTOLI)

A. WERKE: Galli=Bibiena Ferdinando, Direzione a giovani studenti nel Disegno dell'Architettura civile ... resp. della Prospettiva Teorica (Bologna 1731/32) — Galli=Bibiena Giuseppe, Architetture e prospettive dedicate alla maesta di Carlo VI. ... (Pfeffel 1740) (siehe: Denkmäler des Theaters N. S. 1: Einführung von Joseph Gregor, Wien 1954). — Bertoli Antonio Daniele, Recueil de 283 Costumes de théâtre, dessinés à la plume, partie lavés à l'encre de la chine et à l'aquarelle. 2 vol. fol. (Nationalbibliothek Wien).

B. LIT.: Bertram Werner, Die Galli=Bibiena und ihre theatergeschichtliche Bedeutung auf stilkritischer Grundlage (phil. Diss. Marburg 1923)) — Borcherdt H. H., Giuseppe Galli=Bibiena, ein Meister der Graphik und Theaterkunst, in: Stultifera

Navis (Mitteilungen der Schweizer Bibliophilen=Gesellschaft Basel) 12. Jg., 1955) — Crespi Luigi, Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi (Roma 1769) — Fröhlich Gertrude, Die Galli=Bibiena, in: Die Furche, 12 Jg., 1956, N. 27 — Lackowitz, Die Familie Bibiena, in: Vossische Zeitung 1882, Sonntagsblatt 5 — Mariette P. J., Abecedario I — Mayor A. Hyatt, The Bibiena Family (New York 1945) — Renaldis, Della Pittura Friulana (1796) p. 123 — Trost A., Wiener Triumphbögen und Trauer=gerüste auf Stichen, in: Die graphischen Künste (Beiblatt Mitteilungen 1897—1801), 23. Jg. — Zanotti, Storia dell'Academia Clementina in Bologna (1739).

VI. HOHENBERG

Deleglise O., Das Schönbrunner Schloßtheater (Wien 1947) — Frey Dagobert, Karl Kobald u. Franz Herterich, Das Schönbrunner Schloßtheater (Zürich=Wien=Leipzig 1924) — Kronfeld E. M., Das Schönbrunner Schloßtheater (= Archiv f. Theatergesch., hg. v. H. Devrient, I. Bd., Berlin 1904) — Das gelehrte Öster=reich, Bd. 1, 2. Stück (Wien 1778, Ignaz de Luca) — Wiener Diarium 1778 N. 90, 19. April 1786, 1790 N. 17 — Die Brieftasche, Wien 4. u. 16. Dezember 1783 — Brünner Ztg. 1791, N. 1 — Die graphischen Künste, 1900, Mitteilun=gen, p. 12.

VII. PLATZER

A. WERKE: Theater Decorationen nach den Originalskizzen ... radiert u. ver=legt v. Norbert Bittner (Wien 1816).

B. LIT.: Stauda Johannes, Künstlerfamilie Platzer, in: Der Egerländer, 4. Jg. 1953, F. 7—8 — Wiener Ztg. 1797, N. 57 — Památky Archaeol. XXIII 214, XXVI 78, XXVIII 109, XXXIV 504. — Dilo 6 (1908/09) 56. — Výstava Kreseb a studii staršich českých mistrů (Prag 1923), Nr. 214 u. 215. — Blätter f. Gemäldekunde 7 (1912), 124. — Beiträge und Berichtigungen zu Dlabacž, hg. v. P. Bergner (Prag 1913) F. v. Sternberg=Manderscheid) — Umění 5 (1932) (Jiřik) — Hilmera Jiři, Zwei böhmische Schloßtheater, in: Maske und Kothurn, Jg. 4, H. 2/3 (Wien 1958) — Der Wiederaufgelegte Eipeldauer, 19. Heft (Wien 1800), S. 29 ff.

VIII. SACCHETTI

A. WERKE: Fasslicher Unterricht in den Anfangsgründen der Theatermalerei (Prag 1830) — Dekorationsentwürfe u. a. im Bes. d. Akademie d. bild. Künste Wien — 6 Lithos: Dekorationen zur Oper „Coriolan" f. d. kaiserl. Hofoper in Wien.

B. LIT.: Agghazy H., Scenografie di Lorenzo Sacchetti, in: Critica d'Arte Firenze, A. 9 (1950), N. 1, Fasc. 33 — Egger H., Architekt. Handzeichnungen alter Meister 1 (Wien 1910) — Ens F., Das Oppaland (Wien 1833), III, 137 — Pietrucci, Biogr. d. Art. padov. (1858) — Der Architekt 22 (Wien 1919/20), 158 f., 161.

IX. DE PIAN (u. STUBENRAUCH)

A. WERKE: Theater Decorationen nach d. Originalskizzen d. k. k. Hof Theater Malers Anton de Pian, gestochen u. verlegt v. Norbert Bittner (Wien 1818) — siehe auch: Theatralische Bildergallerie (Zusatzserie zur Allgem. Theaterzeitung v. A. Bäuerle) — ebenso: Gallerie interessanter und drolliger Szenen der Wienen Bühnen, Gallerie drolliger Szenen, Costume=Bilder d. Theaterztg. — Fast vollständiger Corpus s. Lith. (nach Canaletto, Piranesi u. nach eigener Erfindung, entstanden zwischen 1819 u. 1821) i. d. Wiener Albertina — Zeichnungen zu einem architekt. Alphabet i. d. Wiener Akad. d. bild. Künste — Stubenrauch, 4 Kostümwerke d. k. k. Hoftheater u. privil. Theater 1807—13 bei Josef Geistinger in Wien u. Triest — Costümbilder aus

der Quadrille des Costüm Balles bei dem großbritannischen Botschafter Sir H. Wellesley. Gestochen von F. X. Stöber (Wien 1826) — Theaterkostüme, gestochen von Stöber (?) (Wien ca. 1830) — Darstellung der k. k. Oesterr. Armee, nach d. neuesten Adjustierung, mit Bewilligung des k. k. Hofkriegsraths, 16 Bl., gez. von Ph. von Stubenrauch, J. Schindler u. Höchle, gestochen u. lithogr. von H. Mansfeld, A. Klein, Erhard, L. Beyer u. Kriehuber. Verlegt bei Artaria & Co. (Wien 1821).

B. LIT.: Costenoble C. L., Aus dem Alten Burgtheater (Wien 1889) — Esser Erika, Das Figurinenwerk Philipp v. Stubenrauchs (phil. Diss. Wien 1951) — Katalog der Theatersammlung der Nat. Bibl. in Wien, hg. v. d. Generaldirektion d. Nat. Bibl., II., Handzeichnungen d. Theatersammlung 1930, p. X/XIV, 103/21, 155/57 — Kunstblatt 1820 p. 410, 1821 p. 375. — Velhagen u. Klasings Almanach 1915 — Velhagen u. Klasings Monatshefte, 35 (1921).

X. INSTITORIS-

Almanach der deutschen Bühne (Frankfurt/Main) Jg. 183, S. 466 — Wiener Zeitung, 11. u. 15. Juni 1818 — Taschenbuch des Leopoldstädter Theaters, Wien 1824 u. 1826 — Allgemeine Theaterzeitung (Bäuerle) 4. 9. 1832.

XI. JACHIMOWICZ

Frimmel Th. v., Studien und Skizzen zur Gemäldekunde VI (1921/22) 30 — Engerth E. v., Katalog der modernen Schule der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien (Wien 1881) S. 16 — Katalog der Akademie bei St. Anna in Wien — Katalog der retrospektiven Ausstellung polnischer Kunst in Lemberg (Lemberg 1894) S. 99.

XII. BURGHART, KAUTSKY JOH., BRIOSCHI

Martinez A., Wiener Ateliers. Biogr. kritische Skizzen (Wien 1891) — Kunst für Alle IV (1889) 278, VIII (1893) 168 — Illustraz. Ital. (Milano 1895) II 331 — Jiřik F. X., Vývoj malířstvi českého etc. (Prag 1908/09) VI — Ausstellungen (Kautsky): Künstlerhaus Wien: 1872, 1888, 1890, 1892, 1894, 1900 — Ausstellung Aquarell-Klub Wien: 1888, 1893 — Kunstchronik XVIII 649, XIX 43, XXII 168 u. 500, NF. XII 231.

XIII. ROTTONARA (u. GAUL)

Tiroler Stimmen 1869 Nr. 229, 1895 Nr. 10, 1898 Nr. 216 — Tiroler Bote 1893 p. 1349 — Der Humorist 1898 Nr. 34 — Neues Wiener Tagblatt 29. März 1929 — Neues Wiener Journal (?) 10. Dez. 1933, 19. April 1936.

Buchinger Ingeborg, Franz Gaul als Kostümzeichner. Erweitert: Franz Gauls Leben und theatral. Sendung (phil. Diss. Wien 1951) — Der Kunstfreund (Innsbruck 1906) Beil. zu Nr. 7 (Nekrolog) — Katalog des Nachlasses Gauls (Gilhofer Ranschburg, Wien, März 1907).

XIV. LEFLER

Allgemeines zur Zeit: Ahlers-Hestermann Fr., Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900 (Berlin 1941) — Hevesi Ludwig, 8 Jahre Sezession (Wien 1906) — ders., Die Wiener Sezession und ihr Ver sacrum, in: Kunstgewerbeblatt NF. 10 Jg. (1899), 141—53 — Starke O., Bühnenbildreform, in: Süddeutsche Monatshefte (München 1909, Dez.) S. 693.

Lefler, Deutsche Kunst und Dekoration III (1898/99) S. 225 f., XXXI (1912/13) S. 359 f. — Zur Westen W. v., Reklamekunst (Sammlung illustrierter Monographien

13, Wien 1914) S. 110, 112/14 — Kunst und Kunsthandwerk I (1898) S. 59 f. — Die graphischen Künste XXXII (1909), S. 61 — Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfält. Kunst 1916 S. 39, 1919 S. 46 (A. Weixlgärtner) — Kunst f. Alle XII — Die Kunst V (K. f. A. XVII), IX, XI, XXVIII (Dek. K. XVI), XXX (Dek. K. XXVII) — Zeitschrift für bildende Kunst NF. I (1890) S. 22, 77 — Kunstchronik NF. IV, VIII, X — Der Cicerone XI (1919) S. 191 — The Studio vol. 26 (1902) S. 303/05, vol. 28 (1903) S. 212 f. — Neue freie Presse (Wien) 15. 3. 1919 (Nekrolog) — Schönherr Karl, Die Trenkwalder (Szenenbilder von Prof. Heinr. Lefler, Leipzig 1914).

XV. ROLLER

A. WERKE: Skizzen zu Kostümen u. Dekorationen zu R. Strauß, Die Frau ohne Schatten (Verlag A. Fürstner, Berlin 1919) — Klavierauszug „Der Rosenkavalier" (Verlag A. Fürstner, Berlin 1910).

B. LIT.: Ver Sacrum, Jg. 3 (1900), 4 (1901), 6 (1903) — Die graphischen Künste 31 (1908), 32 (1909), 37 (1914) — Gerhauser Emil, Stuttgarter Bühnenkunst (Stuttgart 1917), p. 155 ff. — Graf M., Der Rollersche Tristan, in: Almanach der Staatsoper (Wien 1954), S. 26—28 — Prof. Alfred Roller, Bühnenbildner (ebenda) — Mell Max, Alfred Roller (Wien-Leipzig 1922) — Gedächtnisausstellung Landesmuseum Troppau (Troppau 1939).

XVI. MOSER

A. WERKE: Illustrationen f. „Wiener Mode", „Meggendorfers humor. Blätter", NF. v. M. Gerlachs „Allegorien" (1893/95), Ed. Pötzls „Bummelei" (1896), F. Evarts Anthologie „Jugendschatz deutscher Dichtungen" (1897, Federzeichnungen, die Originale i. d. Bibl. d. Österr. Museums) — Illustr. z. Zeitschr. „Ver sacrum", Vogl-Brankys Lesebuch, I. Teil (1899), H. Bahrs „Buch der Jugend" — Als 3. Bd. d. Folge „Die Quelle": „Flächenschmuck" (1901) — 1 Mappe Bühnendekorationen zu Bittners Oper „Der Bergsee" (1911) — Strichätzung veröffentlicht i. d. Erstausgabe d. Dramas „Das Prinzip" v. H. Bahr (Berlin S. Fischer 1912) — Nachlaßausstellung 1920 im Wiener Kunstsalon Wolfrum — Gedächtnisausstellung 1927 im österr. Museum für Kunst u. Industrie Wien — u. v. a.

B. LIT.: Bahr H., Secession (Wien 1900²) — Hevesi Ludwig, Die Wiener Werkstätte 1903—1928 (Wien 1929) — Hildebrand Hans, in: Stuttgarter Bühnenkunst 1917 p. 163/65 — Lehnert G. u. a., Geschichte des Kunstgewerbes (Berlin 1907) I/II — Loubier J., Der Bucheinband, in: Monographien des Kunstgewerbes X (Berlin 1904) p. 179 — Mascha O., Österreichische Plakatkunst (Wien 1915) — Muther R., Studien u. Kritiken (Wien 1900/01) — Seligmann A. F., Kunst u. Künstler von gestern u. heute (Wien 1910) — Zur Westen W. v., Reklamekunst (Sammlung illustrierter Monographien 13 (Bielefeld 1903) — Zuckerkandl B., Zeitkunst (Wien 1908) — Die Fläche I (1902) — Neues Wiener Journal, 8. 12. 1908, 17. 11. 1918, 23. 1. 1927 — Deutsche Kunst und Dekoration, Jge. 5 (1899/1900), 6, 7, 8, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 33 u. 38 — The Studio, Jge. 25 (1902), 32, 33, 39 — Die graphischen Künste, Jge. 31 (1908), 37 (1914) — Die Kunst, Jge. 2 (1899/1900), 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 30, 40 — Dekor. Kunst, Jge. 4 (1899) — Velhagen und Klasings, Monatshefte 1916, Okt. (Kolo Moser: Mein Lebenslauf) — Kunst und Künstler, Jg. 6 (1908) — Kunst und Kunsthandwerk, Jge. 2 (1899), 6, 9, 14, 15, 17, 18, 21, 23 — Der Architekt, Jge. 13 (1907), 19 — Art et Decoration 12 (1902) — Der Cicerone 10 (1918) — Kunstchronik NF. 30 (1918/19) — Die bildenden Künste 2 (1919/20) — Deutsche Bauzeitung 52 (1918) — Moderne Bauformen 7 (1908) Ver Sacrum, Jge. 3 (1900), 4, 5, 6.

XVII. STRNAD

Eisler M., Oskar Strnad (Wien 1936) — Oskar Strnads Briefwechsel, in: Österreichische Rundschau II (1935/36), 538—43 — Gregor Joseph, Rede auf Oskar Strnad (Wien 1936) — derselbe, Oskar Strnad. Sein Vermächtnis an das Theater (= Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 12/13, Wien 1949) — Platz G. A., Die Baukunst der neuesten Zeit (Berlin 1927) — Der Architekt 22 (Wien 1919/20) — Die bildenden Künste 1 (Wien 1916/18) 2. Teil: „Der Architekt" p. 101/08 — Die Kunst 38 (Dek. Kunst 21, 1918) p. 145—54 (M. Eisler: O. S.) — Deutsche Kunst und Dekoration, Jge. 40 (1917), 41, 49, 50, 54, 57, 60, 65 — Österreichische Kunst 6 (1935), H. 10, p. 19/30 (Nekrolog) — Kunst und Kunsthandwerk 18 (Wien 1915), 23 (1920) — Kunst und Künstler 23 — Kunstblatt 8 (1924) — Der Kunstwanderer 1929/30 — Wasmuths Monatshefte für Baukunst 6 (1921) — Die Weltkunst IX Nr. 37/38 v. 22. 9. 1935, S. 6.

XVIII. GEYLING

Krakowitzer-Berger, Biogr. Lex. d. Landes Österr. ob der Enns ... seit 1800 (Passau u. Linz 1931) — Der getreue Eckart 7 (1929/30) — Die Kunst 22 (1910) — The Studio Year-Book of Dec. Art 1911 — Der Architekt 18 (Wien 1912), 21 (1916/18) — Die bildenden Künste 1 (Wien 1916/18).

XIX. PIRCHAN

Der Architekt 11 (1905), 15 (1909) — Das Antiquariat, 10. Jg. (Wien 1954), S. 129: Prof. Emil Pirchan 70 Jahre alt (mit Bibliographie) — Auftakt 12. Jg. (Prag 1932), S. 9: Emil Pirchan (P. Eipper) — Deutsche Kunst und Dekor. 21 (1907/08) — Das Plakat 6 (1915), 11 (1920) — Exlibris 26 (1916), 27 (1917), 29 (1919) — Zeitschrift für Bücherfreunde NF. 10 (1918) — Westermanns Monatshefte, 70. Jg., 140. Bd. (1926), S. 256/68 — The Studio 101 (1931), S. 216/18 — Velhagen u. Klasings Monatshefte, Febr. 1933, S. 637 — Bühnentechnische Rundschau, 41. Jg. (1951), Nr. 2, S. 12—13: Die Meisterschule f. Bühnenbildkunst in Wien (Emil Pirchan).

XX. LASKE

A. WERKE u. a.: Faust-Impressionen (9 Rad. 1919) — Auf der Flucht nach Ägypten (8 Rad. 1921) — Illustrationen zu: Till Eulenspiegel (farb. Lithos, 1920), Nestroy „Zu ebener Erde und im ersten Stock" (70 klisch. Federzeichnungen, 1920), Beltramelli „Ubaldus und die Tiere" (farb. Litos u. Zeichn., 1920), Schnitzler „Der tapfere Cassian" (8 farb. Lithos, 1921), Th. Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" (5 Lithos, 1922), Raimund „Der Bauer als Millionär" (7 farb. Lithos u. 32 Federzeichn., 1923), Shakespeare „Sturm" (60 farb. Steinzeichn., 1925), Bruno Clemens „Sturm auf den Verlag" (1925) u. zu dem Leporello-Album „Arche Noah" des Verl. Schroll (12 farb. Lithos, 1925).

B. LIT.: Gregor Joseph, Laskes Faust-Impressionen (Wien 1920) — Tietze-Conrat Erika, Oskar Laske (Österr. Künstlermonogr., Wien 1921) — Die graphischen Künste XXXVI (1913), 21/40 (A. Weixlgärtner), XLIII (1920) 24/29 (J. Gregor), XLVII (1924), LIII (1931) 91—98: Bühnenbilder v. O. Laske (O. Stoessl) — Bergland (Illustr. Alpenl. Monatsschrift), 17. Jg. (Innsbruck 1935) 12. Heft: 43—51: Oskar Laske, der Künstler und der Mensch (R. Steinbach) — Der getreue Eckart, 9. Jg. (Wien 1932), 335/43: Oskar Laske (H. Ankwicz-Kleehoven) — Kunst ins Volk, Jge. 1 (Wien 1949), 3 (1951) (Nekrolog) — Die Kunst XXIX (Kunst für Alle),

1913/14, S. 241/49 (H. Tietze) — Bildende Künstler 1911 (A. Rößler) — Die bildenden Künste, Jge. 1 (1916/18), 3, 4, 5 (= Wiener Jahrbuch f. bild. Kunst 1922) — Der Architekt, Jge. 9 (1903), 11, 13, 19, 21 — Interieur, Jge. 2 (1903), 11.

XXI. HOLZMEISTER

A. WERKE: Holzmeister Cl., Bauten, Entwürfe, Handzeichnungen (Salzburg 1937) — Holzmeister Cl., Das architekton. Werk 1: Werke für das Theater (Jos. Gregor, Wien 1953) — Holzmeister Cl. mit einer Einl. von Armand Weiser (= Neue Werbekunst, Bd. 1, Berlin-Leipzig-Wien 1927).

B. LIT.: Künstler G. A., Clemens Holzmeister als Raumgestalter, in: Innendekoration, 47. Jg. (1936), 75—84 — Bühnentechnische Rundschau, 46. Jg. (1956), N. 3, S. 18—20: Clemens Holzmeister und das Festspielhaus Salzburg — Jos. Gregor, Cl. Holzmeister. Wandlungen des Don Giovanni, in: Österreichische Musik-Zeitschrift, 8. Jg. (Wien 1953), H. 7, S. 195—98 — Lorenz Karl R., Clemens Holzmeister, in: Die Furche, 12. Jg. (Wien 1956), N. 13, S. 4 — Alemania 5 (Bregenz 1931) — Deutsche Bauzeitung 66 (1932) — Beaux Arts 1935, Nr. 135 — Deutsche Kunst, Jge. 52 (1924/25), 66, 67, 69, 71 — Deutsche Kunst und Dekor., Jge. 58 (1926), 67, 69 — Die christliche Kunst, Jge. 21 (1925), 22, 23, 24, 27, 32 — Kunst und Kirche 9 (1932) — Österreichische Kunst 1 (1929/30), H. 12, H. 9 — Der Wiener Kunstwanderer 1 (1933), N. 4, N. 7/8 — Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Jge. 14 (1930), 15, 16, 17 — Westermanns Monatshefte 152 (1932) — Das Münster Jge. 2 (München 1949), 5 — Österreichische Rundschau 2 (1935/36) — The Studio, Jge. 93 (1927), 107.

XXII. NIEDERMOSER

Der getreue Eckart 15/I (Wien 1937/38) — Das XX. Jahrhundert 4 (Jena 1942) — Profil 1 (Wien 1933).

XXIII. JUDTMANN

Wasmuths Monatshefte für Baukunst 15 (1931) 461/65 — Schwarz Helmut, Gestaltung und Gestalter des modernen Bühnenbildes. Judtmann, Manker, Meinecke (phil. Diss. Wien 1950).

XXIV. KAUTSKY ROBERT

Who's who in Austria (Zürich 1954).

XXV. HLAWA

Hadamowsky Franz, Stefan Hlawa und sein szenisches Werk (Wien 1956) — Die bildenden Künste 2 (Wien 1919/20) — Wiener Jahrbuch für bildende Kunst 1922 (Die bildenden Künste V) — Velhagen u. Klasings Monatshefte 44/I (1929/30) — Westermanns Monatshefte 1950/51, H. 6 — Der getreue Eckart 16/II (1939).

BESPRECHUNGEN

Hans Weigel, Masken, Mimen und Mimosen. Liebeserklärung eines Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen. Stuttgart 1958. Henry Goverts Verlag. 247 S.

Es ist für uns Theaterwissenschaftler fast eine berufliche Pflicht, daß wir uns mit Weigels Buch beschäftigen. Daß man seine Theaterkritiken wegen ihres oft sehr ironischen Tones, wegen ihrer oft — scheinbar — unernsten Haltung sehr gesondert oder abgesondert ansieht, ist für unsere Stellung zu seinem Buch ganz unwichtig. Ich für meine Person habe es dem Theaterkritiker Weigel immer sehr hoch angerechnet, daß er völlig konsequent, und darin nahezu völlig einsam, seine Beurteilung der Person Bert Brechts mit ernster Begründung aufrechterhalten hat. Wenn man sein neues Theaterbuch mit der Voreingenommenheit zu lesen unternimmt, man wird sich hier an Weigels souveräner Witzigkeit laben und ergötzen können, so kommt der so Gewillte auch auf seine Kosten. Aber das, was wir von unseren Standpunkten, Forderungen und Anforderungen her immer wieder mit einer uns sehr wohl anstehenden Dankbarkeit und Anerkennung aus dem Buche entnehmen, ist die spürbare Demut Weigels vor dem Phänomen Theater. Nach all seinen Erörterungen der summierten Theaterprobleme kommt er am Ende zu dem offen eingestandenen Bekenntnis: er wisse keine Antwort „auf die Frage nach dem Wesen des Theaters". Das Theater wird immer ein „Geheimnis" bleiben, das wir dankbar aus den Händen der Theaterschaffenden entgegennehmen wollen; es soll denn auch weiterhin „geheim bleiben". Es scheint mir von der hintergründigen Dignität zu zeugen, wenn das Buch ausklingt: „So soll uns die vergebliche Suche nach Antworten nicht bedrücken, sondern erheben, weil sie uns lehrt, daß unsere scheinbar entgötterte Zeit noch mitten in ihren Städten einen Bezirk des Wunderbaren kennt: die allabendliche Begegnung derer, die ins Theater gehen, mit denen, die zum Theater gegangen sind." Aus solcher Haltung dem schöpferischen Vorgang: Theater gegenüber ergibt sich alles, was Weigel — gewiß oft sehr in seiner Sprechweise — vom Schauspieler, vom Regisseur, vom Intendanten, vom Kritiker, vom Publikum („Zivilisten") zu sagen hat. Er sieht auch Probleme, die noch Probleme sind, und in einer Anzahl von Anmerkungen oder Fußnoten weist er auf „Untersuchungen" oder „Bücher" hin, die Hans Weigel „als nächstes schreiben möchte". In einem Falle sind wir Theaterwissenschaftler zuvorgekommen. Bei der Erwähnung eines Theater-Fachausdruckes („markieren") stellt er fest, daß er das Buch über „Theaterjargon" nicht zu schreiben braucht, da es von Ursula Rohr im Jahre 1952 bereits vorgelegt sei. An einer anderen Stelle werden wir unmittelbar heran- und hineingezogen. Weigel spricht (S. 56) von den Theater-Photos, die in der Probenpause oder nach deren Beendigung angefertigt werden, oft so töricht „gestellt", daß sie unsinnig werden. „Ein Augenblick, für alle Zukunft festgehalten — und künftige Dissertanten der Theaterwissenschaft mögen sich die Köpfe darüber zerbrechen, warum und wieso in dieser Inszenierung Maria Stuart und Königin Elisabeth im Thronsaal friedlich nebeneinander saßen." Ich darf für uns alle sprechen: Nein, es besteht gar keine Gefahr, daß ein Theaterwissenschaftler solche Photos ernst nimmt; denn er kennt den unsachlichen Betrieb zur Genüge. Uns ist, etwa als Ergänzung der Zeitungskritik, die das Wesentliche, Charakteristische, Betonte herausstellende, schöpferische Zeichnung viel wichtiger. — Es ist mir sehr ernst, wenn ich es als theaterwissenschaftlich wichtig und erwünscht betone, daß Weigel viel mit

Theateranekdoten arbeitet, beweist, erhellt. Selbst wer sich als guter Kenner der Theateranekdote einschätzen darf, erfährt hier des Neuen die Fülle. Man kann mit einer Theateranekdote oftmals viel rascher den Kern einer Sache (oder das Wesen einer Person) treffen, als es mit breiten Darlegungen, vielleicht, gelingt. — Schließlich ist noch der Hinweis nicht unwichtig, daß der Schauspieler Rudolf Rhomberg mit seinen Zeichnungen das stilistische Wesen der Weigelschen Erörterungen sehr steigernd getroffen hat. Wir wollen für dieses Buch sehr dankbar sein.

Hans Knudsen (Berlin)

15.

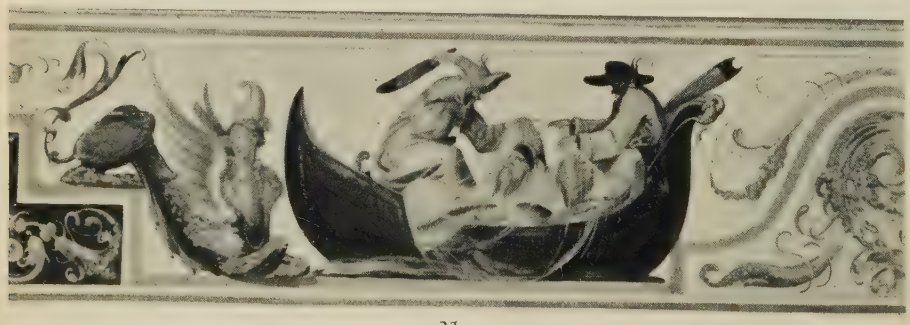
16.

17.

18.

19.

20.



21.

Tafel VII (Zu Schöne, Bilder auf Burg Trausnitz)

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Instituto de Estudios de Teatro in Buenos Aires. Von Marian Dafcik (Buenos Aires) .. 182
Bibliographie zu Heinz Kindermann und Margret Dietrich „300 Jahre Österreichisches Bühnenbild". Zusammengestellt von Michael Färber (Wien) 183

Besprechungen

Hans Weigl, Masken, Mimen und Mimosen (H. Knudsen) 191

DIE MITARBEITER VON HEFT 2

Dr. C. F. W. Behl, München 19, Sophie-Stehle-Straße 14.
Prof. Dr. Marian Dafcik, Lavalle 1425,6, Piso Buenos Aires.
Dr. Michael Färber, Wien VIII., Pfeilgasse 7.
Kurt Klinger, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien.
Prof. Dr. Hans Knudsen, Theaterwissenschaftliches Institut der Freien Universität Berlin.
Prof. Dr. Alois M. Nagler, Yale University, New Haven, USA.
Dr. Günter Schöne, München 22, Gallerie-Straße 4a.
Dr. Konrad Schrögendorfer, Archivar des Burgtheaters, Wien, I.
Dozent Dr. Edmund Stadler, Bern, Landesbibliothek.
Yvonne Sturzenegger (Luzern), Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien.

GERDA DOUBLIER

MARIA STUART

Ihr Leben als Königin und Frau

319 Seiten. 13 Tafeln. 1 Stammtafel. 1959. Leinen S 98.—, DM 16.50

Friedrich Schiller stellt die schottische Königin als tragische Heroin dar, Stefan Zweig hat ihr Leben romanhaft gestaltet. Beides ließ den Wunsch offen, aus dem tatsächlichen Ablauf ihres wechselvollen Schicksals die Persönlichkeit Marias so kennenzulernen, wie sie wirklich war. Hier liegt nun die erste eigentliche und vollständige Lebensbeschreibung der Maria Stuart in deutscher Sprache vor, die zugleich die letzten Ergebnisse der Forschung zusammenfaßt und kritisch verarbeitet. Die Authentizität der Biographie wird erhöht durch die Aufnahme von Marias Briefen, Schriften und Gedichten. Erstmals wurden ihre Sonette ins Deutsche übertragen, die psychologisch besonders aufschlußreich sind. Die lebendige Darstellung ist durch ausgewähltes Bildmaterial bereichert.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

Einladung zur Subskription bis 1. August

HEINZ KINDERMANN

THEATERGESCHICHTE EUROPAS

in 4 Bänden

Jeder Band rund 550 Seiten Text mit über 100 zum Teil unveröffentlichten Abbildungen und Illustrationen. Einzelband DM 36.—, in Subskr. DM 32.— bzw. sfr. 37.80 / sfr. 33.60 bzw. S 216.— / S 192.—

I. ANTIKE UND MITTELALTER
II. RENAISSANCE *(Juli 1959)*
III. BAROCK *(November 1959)*
IV. KLASSIK=EXPRESSIONISMUS *(Herbst 1960)*

Aus Urteilen bedeutender europäischer Theaterfachleute:

„. . . Kindermanns Werk erheischt Bewunderung . . . Ein Fachgelehrter von ungewöhnlichem Format . . . Rückhaltlos als ein Ereignis zu begrüßen . . . Von einer faszinierenden künstlerischen Spannung . . . Eine wirkliche Summa . . . Eine Kulturgeschichte von mitreißender Lesbarkeit . . . Ein Werk von spontaner, fast draufgängerischer Unmittelbarkeit . . . Ein geistiger Genuß von hohen Graden . . . **Ein gewaltiges Unternehmen von wahrhaft internationalem Format! . . .**"

„. . . Man bewundert erneut Kindermanns beispiellose Belesenheit, die noch einmal die allerbeste deutsche Gelehrtentradition verkörpert, und man stellt erfreut fest, in welch großartiger und dichter Verbindung er dies alles zu verarbeiten versteht!"

Darmstädter Echo

Ihre Subskription nimmt bis 1. August jede Buchhandlung im In= und Ausland entgegen.

OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG